

BIBLIOTECA CRITICĂ

mihai eminescu structurile operei

INTERPRETAT DE:

TARZUL

D. CARACOSTEA • ȘT. CAZIMIR • G. CĂLI-
NESCU • ȘERBAN CIOCULESCU • POMFILIU
CONSTANTINESCU • ROSA DEL CONTE •
G. IBRĂILEANU • SOLOMON MARCUS • GEORGE
MUNTEANU • IOANA EM. PETRESCU • AL.
PHILIPPIDE • D. POPOVICI • NICHITA STĂ-
NESCU • VLADIMIR STREINU • TUDOR VIANU
ȘI ALȚII

Selecție, studiu introductiv
și note critice de
GH. CIOMPEC

editura eminescu

1985

BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

„b i b l i o t e c a c r i t i c ă“

MIHAI EMINESCU

II

STRUCTURILE OPEREI

Selecție, studiu introductiv și note critice
de GH. CIOMPEC

e d i t u r a e m i n e s c u

LECTOR : AURELIA BATALI
TEHNOREDACTÖR : ELENA PREDA

APÄRUT 1985. BUN DE TIPAR 1.02.1985.
COLI TIPAR 17,50.

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 1507 LA
I.P. „13 DECEMBRIE 1918“,
BUCUREȘTI,
REPUBLICA SOCIALISTÄ ROMÂNIA



INTRODUCERE

În ultima vreme, fiecare cercetător avizat al marilor clasi ci constată — cu firească mirare — că opera autorului preferat a fost întâmpinată cu neînțelegere sau chiar violent negată de literații vremii. „Este surprinzător (zice Florin Manolescu despre Caragiale) să constatăm astăzi dificultatea cu care dramaturgul s-a impus și violența critică cu care au fost întâmpinate piesele sale. [...] ; la noi nu există nici un alt scriitor care să fi fost întâmpinat cu mai multă neînțelegere și mai puțină lipsă de respect decât Caragiale, cu ocazia primelor reprezentații ale pieselor sale“¹.

Oricine îi poate răspunde că Eminescu este — în această privință — frate geamăn cu marele dramaturg și că amândoi ilustrează un fenomen mai larg, de vreme ce Creangă, Slavici ori Macedonski au fost validați târziu ca valori cardinale ale literaturii române. S-ar putea oferi (și au fost propuse) numeroase explicații, variate de la un caz la altul, dar motivele particulare ale inaderenței se subordonează unui substrat comun impus atenției cu energie de cazul Eminescu : scriitorii care au revoluționat structurile literare au avut parte mai totdeauna, în epocă, de o faimă negativă (atunci când nu au fost ignorați). Noutatea este incomodă, contrazice o mentalitate și o practică literară consolidate prin largă acceptare iar opera profund novatoare apare contemporanilor și insolită (lipsă de respect pentru onorabilitățile consfințite oficial, la Caragiale) și *baotică* („maltratarea limbii și cugetării românești“, la Eminescu) : e un univers alcătuit după legi „arbitrare“ (i.e. individuale) — greu de înțeles, dar și mai greu de acceptat de mentali-

¹ Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 114—115.

tatea comună. Perpersicius sublinia, îndreptăţit, această faţă a neînţelegerilor care au provocat aversiunea cronicarilor vremii împotriva debutantului Eminescu: „*Noaptea* e întâia poezie cu care Eminescu intră sub focul de baraj — nedrept (mai e nevoie s-o spunem?) şi de atâtea ori ignobil (abia dacă mai trebuie relevat) — al cronicarilor timpului. *Şi era drept să fie astfel* (s.n.). Pentru că singur Eminescu, la epoca aceasta, rupea cu toate canoanele şi, mai ales, pentru că singur el aducea un accent inedit în mijlocul unei poezii academizante”².

Observaţia marelui editor poate fi validată cu argumente suplimentare. „Anomaliile” denunţate public, cu violenţă pamfletară, de cronicarii nereceptivi nemulţumeau şi pe unii dintre amicii literari, care, convinşi de talentul poetului, erau, totuşi, circumspecţi sau chiar alarmaţi în faţa reliefului insolit al imaginaţiei, al cugetării şi al limbii; şi ei exprimau — în şedinţele „Junimii” sau în scrisori confidenţiale — rezerve serioase faţă de poezia cu „idei obscure în formă obscură”, faţă de siluirea scandaloaasă a gramaticii: „Cît despre versurile lui (scia, în 1876!, Iacob Negruzzi lui Titu Maiorescu), cu unul tot nu împărtăşesc părerea ta. Cu tot talentul, românul nu va primi niciodată idei obscure în formă obscură. Dar apoi gramatica? El va avea câţiva amatori răzleţi, dar publicul cel mare nu-l va ţine în seamă de nu se va îndrepta.”³

În fond, cu toţii apărau convenţiile poetice ale vremii şi, în consecinţă, propuneau „îndreptarea” „răzleţului” inovator. Încît, fără a exagera prea mult, putem spune că suma obiecţiilor făcute de contemporani — amici sau inamici literari — ne oferă o imagine negativă, dar exactă, a zonelor în care geniul eminescian s-a manifestat radical şi benefic reformator: limbă, structura imaginilor, raportul naţional-universal în poezie — adică în toate straturile (nivelele) fundamentale ale poeziei. „Maltratarea limbii” — de care s-a făcut mult caz în epocă — s-a dovedit a fi un efort de actualizare a întregului potenţial creator al limbii române pentru a exprima adecvat cugetări şi idei poetice înalte;

² Cf. *Note şi variante* la vol.: M. Eminescu, *Opere*, I, Bucureşti, F.P.L.A., 1939, p. 317.

³ Scrisoare adresată de Iacob Negruzzi lui Titu Maiorescu la 12 decembrie 1876. Apud: George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 230.

spaima sau ironia generate de imaginile „absurde“⁴ au fost înlocuite cu bucuria că a apărut un poet care „rupea cu toate canoanele“ academizante (Perpessicius) și înălța, fulgerător, atât de sus lirica noastră încât unii critici au vorbit de o „schimbare «catastrofală», cum se zice în geologie, a poeziei române“ (G. Ibrăileanu); „cosmopolitismul“ denunțat de contemporani ne apare astăzi ca fecundă asimilare a culturii universale pentru a proiecta în absolut (universal) fondul autohton, ca moment decisiv în depășirea spiritului provincial și integrarea în ritmurile largi, moderne ale marilor literaturi. Ca toți marii creatori, Eminescu era un continuator „rebel“ al tradiției, trezindu-i puterile latente pentru a le canaliza pe căi neașteptate pentru mentalitatea vremii.

Dincolo de asemenea împrejurări generale, care întîrzie receptarea adecvată a marilor scriitori, observarea coordonatelor largi ale operei eminesciene a avut nevoie de scurgerea timpului și din motive speciale; dintre ele, două ni se par mai importante: concentrarea disputelor în jurul personalității fascinante a poetului și restrîngerea atenției asupra unui singur sector al creației — poezia (cunoscută și ea, multă vreme, parțial).

Eminescu a intrat repede în legendă, a devenit un mit, lumina era dornică să cunoască viața poetului neînțeleș de semenii și lovit de soartă iar cei care l-au cunoscut în diverse împrejurări simt nevoia să depună mărturii, oferindu-ne cea mai bogată producție memorialistică din cîte s-au scris despre un scriitor român pînă prin 1920. Nu e vorba doar de curiozitatea elementară pentru amănuntul biografic pitoresc, de etalarea publică a „micilor mizerii“ (cum prevăzuse poetul însuși în *Scrisoarea I*), ci mai ales de fascinația produsă asupra obștii de un exemplar de elită, în care lucidul Tudor Vianu vedea „o abreviată a istoriei naționale“⁵. Oricum,

⁴ Iată un comentariu elocvent din care rezultă că reaua-credință era dublată de neînțelegerea limbajului liric nou: „Poezia se intitulează *Egiptul* [...]. Totul s-a metamorfozat în natură sub bagheta magică a d-lui Eminescu: undele nu mai *produc* spume, ele *visează* spume, și visează deștepte pentru că în același timp stau la taină; nu mai se *înșiră* norii sub cer, ci cerul pornește în inspecție ca să *înșire* nori!“ (Petru Grădișteanu, „Convorbiri literare“ și „Revista contemporană“, în *Revista contemporană*, iunie, 1873).

⁵ Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Casa Școalelor, 1944, p. 281.

95.765

chiar și marii critici au simțit nevoia să-și limpezească, înainte de orice, personalitatea poetului.

În articolul *Eminescu și poeziile lui* (1889), Maiorescu încearcă mai întâi (și izbutește magistral) „a fixa individualitatea omului care a personificat în sine cu atîta strălucire ultima fază a poeziei române” și numai după aceea avea să vorbească de „partea caracteristică a operei”. Portretul geniului contemplativ (înțeles ca subiect cunoscător pur, desprins de contingent) este mai pregnant decît relieful operei stabilit în partea a doua a cercetării.

Deși nu citează nume, este evident că Maiorescu definește imaginea astrală a poetului în opoziție cu portretul mai pămîntean al scriitorului modelat de mediul social-cultural, așa cum îl crease Gherea în articolul *Eminescu* (1887). Interpretările propuse de Gherea și Maiorescu precizează de la început cadrele și termenii unei dezbaterei cu lungă posteritate.

Primul studiu important al lui Mihail Dragomirescu (*Critica „științifică” și Eminescu*, 1894) arată și mai limpede că bătaia se ducea în jurul personalității eminesciene. Cel mai important critic din prima generație postmaioresciană respingea explicarea operei prin biografia autorului („viața externă”, zicea Maiorescu), prin împrejurările istorice în care acesta a trăit — pornind de la distincția netă între „personalitatea artistică” și „personalitatea omenească” a scriitorului, între *eul* empiric și *eul* poetic. Analiza operei (atît cît e) este subordonată, deocamdată, expunerii unui principiu metodologic și unei teorii asupra individualității creatoare, care nu are raporturi cauzale cu viața externă a poetului — așa cum încerca să arate, la sfîrșitul veacului trecut, critica „științifică” (biografică, sociologică, istorică — în sensul larg al termenului).

Cercetarea și publicarea manuscriselor lui Eminescu (donate Academiei în 1902) poate lăsa impresia că, la începutul veacului nostru, interesul se deplasează decisiv spre operă, dar un examen atent al spiritului care le animă nu confirmă presupunerea. Literații din gruparea semănătoristă contribuie substanțial la extinderea cunoașterii scrierilor eminesciene (cercetează manuscrisele, publică numeroase inedite, actualizează în volume masive articolele răspîndite prin ziare), dar ei nu sînt preocupați să descopere *coerența internă* a operei, care le apărea, pe drept cuvînt, amplă și variată în raport cu „cele șasezeci de poezii” din ediția prin care Maiorescu

voia să spună că „tot Eminescu aici este“⁶. În dimensiunile ei neobișnuit de largi (cu deosebire în sectoarele ignorate pînă atunci : manuscise, proză literară, publicistică), semănătoristii întrezăresc mai degrabă un alt profil al personalității. Studiile lui Iorga — susținătorul constant și energic al publicării tuturor scrierilor poetului — relevă pregnant această preocupare. A prezenta pe Eminescu numai ca poet (și încă : doar ca autor a „șasezeci de poezii“) reprezenta, pentru Iorga, nu atît o informație lacunară, cît, mai ales, o cale greșită de a te apropia de centrul vital al personalității eminesciene. Pentru că, dacă procedăm astfel, atunci Eminescu ne apare ca un poet care a scris „puțin și greu“, ca un estetik de tip alexandrin, care — izolat în contemplație melancolică — a cizelat doar cîteva bijuterii lirice ; sau — cu vorbe mai grele, care nu lipsesc polemistului — ca „un zeu sinistru, tăiat în marmură neagră“, izolat „din voia lui“ de lume și nutrind credința că „are dreptul și datoria de a desprețui“ oamenii în numele unui ideal superior de artă (*Eminescu și generația de astăzi*, 1903). Dimpotrivă, dacă avem în vedere tot ce a scris, atunci ni se impune atenției o personalitate umană și artistică *altfel* structurată. Bogăția și varietatea operei relevă, în opoziție cu imaginația cam mizantropică propusă de esteti, un scriitor cu „suflet cald, comunicativ“, un suflet generos care „a trebuit să se răspîndească“ în scrieri de tot felul — toate izvorînd dintr-o mare iubire de oameni.

Însă Eminescu nu a fost numai un om generos („suflet doritor de a se împărtăși altora, inimă revărsîndu-se în bună-tate“ — *Eminescu și generația de astăzi*, 1903), ci și o conștiință civică activă. Nu „esteticul“ sau „cunoașterea pură“ i-au polarizat energiile ciclopice, ci destinul poporului în mijlocul căruia s-a născut. Opinia este susținută prin norocoase caracterizări fulgurante („expresia integrală a sufletului românesc“, opera e „cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român“ — *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, 1929) sau este formulată detaliat și explicit, în marcată opoziție cu imaginea geniului izolat în turnul de fildeş : „Nu, el n-ar fi consimțit, de dragul nici unei teorii și nici unui ideal estetic, să se izoleze de viața întreagă a

⁶ Nicolae Iorga, *Note istorice asupra editării operei poetice a lui M. Eminescu* (1929). Cînd nu facem trimiteri speciale, afirmațiile lui Iorga sînt extrase din vol. : N. Iorga, *Eminescu*. Ediție îngrijită de Nicolae Liu, Editura Junimea, Iași, 1981.

poporului său (s.n.), dintre cei pe care-i avea materialicește lângă dînsul, dintre şirurile înaintaşilor, de la poarta viitorului prin care zărea atît de departe, el n-ar fi simţit plăcerea să se rupă din curentul îndelung, așa de firesc și de binefăcător, care de la întâia licărire a sufletului românesc duce pînă în zilele noastre, trecînd de la un *ales al neamului* (s.n.) la celălalt“ (*Cel dintîi volum din operele în proză ale lui Mihai Eminescu*, 1905).

Un astfel de „ales al neamului“ a fost Eminescu (factor decisiv în limpezirea conştiinţei de sine a obştii româneşti, de coeziune a naţiunii) și a-i reduce personalitatea gigantică la proporţiile unui poet („oricît voiţi de mare“) ar fi o gravă eroare, o nedreaptă diminuare : e ca și cum ai privi Everestul cu un ocean întors, mulţumindu-te cu dantelăria miniaturală în locul asprelor măreţii alpine.

Fără a mai acapara energiile eminescologilor, disputa în jurul personalităţii se prelungeşte și în perioada 1920—1945. O deplasare de accent este însă evidentă și ea reasează relația personalitate-operă pe un teren fertil ; criticii încearcă „a determina calitatea sufletului“ poetului pentru a stabili o cale de acces adecvată spre operă : „Am început cu *Viața lui Eminescu* nu fiindcă m-ar fi atras senzaționalul subiectului, dar fiindcă mi-am dat seama că nu puteam studia opera fără a-i determina calitatea sufletului. Îmi trebuia portretul moral al lui Eminescu ca să pot stabili un raport de conformitate a operei cu viața și pentru ca să înlătur și falsul romanticism ce se amesteca în judecarea acestei opere“⁷. Chiar dacă nu au scris biografii (ca G. Călinescu), eminescologii importanți ai epocii au meditat îndelung asupra „felului de a fi“ al omului și au stabilit adesea relații fertile între structura personalităţii și aceea a operei — lăsînd pe seama criticii mai noi plăcerea de a descoperi că opera se naște singură și nu datorează nimic celui ce a scris-o... Tudor Vianu își începe comentariile eminesciene cu articolul *Personalitatea lui Eminescu*⁸ iar „pre-structuralistul“ Dumitru Caracostea a

⁷ De vorbă cu domnul G. Călinescu (interviu realizat de Camil Baltazar, în *România literară* I (1932), nr. 8 (9 aprilie). Cînd nu facem trimiteri speciale, citatele din articolele lui G. Călinescu sînt extrase din antologia : G. Călinescu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*. Ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Constantin Teodorovici, Editura Junimea, Iași, 1978 ; vom indica, între paranteze, titlul articolului și anul apariției.

⁸ Publicat în *Mișcarea literară*, an II (1925), nr. 9.

scris — în *Creativitatea eminesciană* (1943) — un capitol special despre „Concordanța între personalitatea și estetica poetului“. Dar interesul criticii se orientează acum prioritar spre operă (ca fenomen estetic) și chiar sensul personalității este extras, cu precădere, din scrierile poetului.

*

A doua împrejurare care a întârziat înțelegerea adecvată a structurilor largi pe care se întemeiază opera eminesciană este, spuneam, progresul lent al cunoașterii scrierilor marelui poet — coroborat cu restrângerea deliberată a examenului critic la poezia încredințată de Eminescu tiparului.

Eminescu a publicat doar o mică parte dintr-o operă proiectată pe dimensiuni uriașe. Or, cercetarea scrierilor rămase în manuscris (mai ales după 1902) a relevat un scriitor cu o operă mult mai bogată decât se bănuia și — fapt capital pentru ce ne interesează aici — a deschis alte perspective de înțelegere a structurilor ei de bază; pentru că „postumele“ nu aduceau simple completări și nuanțări ale imaginii știute (cum se întâmplă de obicei cu publicarea arhivelor literaților), ci impuneau — prin număr și varietate — reexaminarea opticii tradiționale.

Totuși, ar fi nedrept să spunem că substanța intimă a creației eminesciene a rămas neobservată din cauza cunoașterii parțiale a dimensiunilor ei externe. Spirite comprehensive ca Maiorescu au intuit de la început ceva din configurația specifică a „eminescianismului“ ca fenomen ireductibil chiar în, cantitativ, săraca producție încredințată de poet tiparului. Pornind de la fața pe care autorul *Luceafărului* a vrut să o arate contemporanilor, Titu Maiorescu a modelat cu inspirată rigoare un portret memorabil (construit în jurul unui ax central: geniu liric) și a subliniat particularități recognoscibile în toate scrierile eminesciene: „bogăția de idei, care înalță toată simțirea lui“, „farmecul limbajului (semnul celor aleși)“, redimensionarea modernă a fondului autohton (înrudirea poeziilor eminesciene cu poezia populară „din care s-au hrănit mai întâi și deasupra căreia s-au ridicat pas cu pas pînă la exprimarea celor mai înalte concepțiuni“), armonia versurilor și tehnica poetică rafinată (cultivarea poeziilor cu formă fixă, rimă „surprinzătoare“ prin varietate și „splendoare“). Imaginea de ansamblu ne menține însă, deliberat, la zona restrînsă a poeziei pe care Eminescu însuși a publicat-o.

Dincolo de propozițiile critice formulate în *Direcția nouă* (1871) sau *Eminescu și poeziile lui* (1889), criticul mai are o contribuție decisivă (ignorată de regulă), prin care impune contemporanilor un anume profil poetic: alcătuirea ediției de *Poezii* , apărută în decembrie 1883, adică într-un moment când, practic, Eminescu își încheiase activitatea creatoare. Modul cum ea a fost concepută relevă o strategie critică superioară: în fond, criticul construiește un portret din „citate” (poezii) puse în pagină după criterii personale. Ediția nu este organizată „științific” (după criterii cronologice), ci debutează cu mici bijuterii lirice, care te introduc de la început și „fără silă” (cum ar fi zis Maiorescu) în spațiul de vrajă al poeziilor de o savantă simplitate create în anii maturității artistice, când poetul dovedea „deplina stăpânire a formei clare”: 1. *Singurătate* — 1878; 2. *Lasă-ți lumea ta uitată* [1883]; 3. *Și dacă ramuri bat în geam* — 1883; 4. *Pajul Cupidon* — 1879; 5. *Ce te legeni, codrule* [1881]. De aici înainte urmează o inspirată alternare între începuturile „imperfecte” (în care ne întâmpină locuri comune ale poeziei romantice) cu poezii în care timbrul liric a devenit ireductibil eminescian: 14. *La mijloc de codru des* [1881]; 15. *Venere și Madonă* — 1870; 16. *Sonet (Iubind în taină)* [1875—1876]; 31. *Se bate miezul nopții* [1876]; 32. *Înger de pază* — 1871; 33. *Atît de fragedă* — 1879 etc., etc.

Ai zice că fragmentele poetice (poezii publicate la date felurite) au fost redistribuite de un regizor priceput într-un poem simfonic, unitar și complex, unde vocile lirice ale poetului sînt armonizate de o temă muzicală fundamentală, care dispare intermitent pentru a reveni cu sporită vigoare: melancolia impersonală. Încît, simpla eșalonare a textelor, așa cum a fost gîndită de Maiorescu, este o remarcabilă „introducere în poezia antumă a lui Eminescu”, un act critic la fel de inspirat ca și articolele din 1871 și 1889. Ea a reprezentat, pentru cititorul obișnuit de poezie, dar și pentru specialiști⁹, o cale de acces plăcut constrîngătoare spre un univers artistic definit prin contemplație înalt filozofică și armonie învăluitoare a formelor poetice de o limpezime clasică.

⁹ Perpessicius, inegalabil editor al operei eminesciene, a formulat această dreaptă apreciere: „ediția Maiorescu a rămas și pînă astăzi modelul celei mai ideale orînduiri a poeziilor lui Eminescu [...] ; orînduirea poeziilor în ediția Maiorescu este o operă cu totul personală a criticului”; cf. M. Eminescu, *Opere* , I, E.P.L.A., București, 1939, p. XIII.

Și atît de fascinată a fost generația de la sfîrșitul veacului trecut de lirismul pur, multiplu decantat, al antumelor, încît un critic de finețea lui Ibrăileanu formula această propoziție teribilă în fața numeroaselor postume publicate la începutul secolului XX: „Și atunci, nu-i așa că postumele nu sînt de Eminescu?”¹⁰ Reacția criticului de la *Viața românească* nu aparține, totuși, unui copil teribil al noului veac, ci unui comentator care vrea să convingă prin argumente, nu să frapeze prin gesturi extravagante. În consecință, ea relevă — mai mult ca orice comentariu — un adevăr greu de contestat: prin articolele sale și prin ediția princeps a poeziilor lui Eminescu, Maiorescu a creat o imagine posibilă și coerentă, esențială (și de aceea constrîngătoare) a personalității și a poeziei eminesciene.

Perspectiva fixată de mentorul „Junimii” avea să aibă o lungă descendență mai ales prin contribuțiile lui Mihail Dragomirescu, Garabet Ibrăileanu și Tudor Vianu. Cu largă și cordială receptivitate, Tudor Vianu va îmbrățișa în ultimele decenii ale vieții și universul postumelor¹¹ iar Mihail Dragomirescu avea să sporească numărul „capodoperelor” eminesciene cu postumele *Mitologice* și *Sonetul cerdacului*¹². Dar ei manifestă mereu o particulară afecțiune pentru lirismul pur și „deplin” al poeziilor încredințate de poet tiparului.

La Mihail Dragomirescu funcționează, selectiv, teoria „capodoperei”, din perspectiva căreia creatorul genial „nu se găsește nici în proza lui, nici în postumele lui și [cu atît] mai puțin în articolele sale politice. [...] Eminescu este cu

¹⁰ „Postumele” lui Eminescu (1908), în vol. G. Ibrăileanu, *Opere*, I, Editura Minerva, București, 1974, p. 207.

¹¹ În *Istoria literaturii române moderne*, I, Casa Școalelor, 1944 (scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), are în vedere și cîteva postume (romanul *Geniu pustiu* este comentat pentru a releva „portretul romantic atît de caracteristic pentru tendințele primei maniere a lui Eminescu”, pentru a înțelege „conexiunea motivelor în sufletul tînărului scriitor Eminescu”); ulterior, analizează detaliat amplul poem *Memento mori: Imaginea Greciei antice în „Memento mori” de Eminescu, Madach și Eminescu* (unde compară *Memento mori* cu *Tragedia omului*), cf. *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.P.R., 1963.

¹² Cf. *Prefața la Poezii de Mihail Eminescu*. Ediție critică de Mihail Dragomirescu, Editura Universul, 1937: „vom întregi totalul capodoperelor cu poeziile *Mitologice* și *Sonetul cerdacului*, descoperite de d-na dr. Constanța Marinescu în *Postumele lui Eminescu*, teza sa de doctorat” (p. 4).

adevărat numai în poezia lui și, anume, în capodoperele lui lirice“. Numai acestea relevă un mare poet universal — al cincilea în ordine cronologică „după Pindar, Dante, Goethe și Victor Hugo“ și incomparabil (valoare absolută, adică), pentru că „în poeziile în care a atins perfecțiunea nu e întrecut de nimeni“¹³.

La G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, restrângerea examenului critic la poeziile antume este motivată mai ferm printr-o atitudine de principiu: respectarea voinței poetului, care și-a cenzurat sever producția literară și a încredințat tiparului numai opere care îl reprezintă deplin. „În poeziile sale definitive (zice Ibrăileanu¹⁴), Eminescu n-a pus decît ceea ce era fundamental, am putea spune adevărat, în personalitatea sa.“ Din manuscrisele păstrate în sertare, el a selectat tot ce a fost mai bun (și aderent naturii intime a talentului său), a utilizat ce i s-a părut prețios în poeziile pe care le-a publicat și „a inutilizat pentru totdeauna bucată utilizată“.

În consecință, manuscrisele găsite nu pot fi publicate ca „poezii de Eminescu“, ci rămîn ceea ce sînt: „bruiioane“, „material poetic“ util „pentru priceperea poetului“ și înțelegerea procesului de creație („ele ne fac să asistăm la chinurile creației“), dar inutil pentru înțelegerea și caracterizarea artei sale: „Eminescu nu e, nu poate fi altul decît cel ce a voit să fie el însuși. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta sa, nu mai este el.“

În perioada 1930—1945, Tudor Vianu susține, în linii mari, aceeași opinie. În prefața volumului *Poezia lui Eminescu* (1930), el afirmă că „materialul unei caracterizări care vrea să rămînă justă și utilă“ trebuie luat numai din „acea parte din opera poetică a lui Eminescu care fie că a publicat-o el însuși în viață, fie că, aflată printre postumele sale, prezintă însușirile unei realizări artistice“. Într-un curs ținut în anul universitar 1944—1945, dezvoltă pe larg principiul respectării voinței ultime a poetului și exprimă serioase rezerve față de cercetările recente, „care acordă un interes așa de mare postumelor“, încît se ajunge la „substituirea tipului poetic, așa cum el însuși [Eminescu] l-a dorit, cu tipul găsit

¹³ *Eminescu (1850—1889)*, în *Omagiu lui Mihai Eminescu*, București, 1934, p. 85—91.

¹⁴ „*Postumele*“ lui *Eminescu* (1908), în *Opere*, I, Editura Minerva, București, 1974, p. 207—223.

în postumele sale“¹⁵. Substituirea ar fi de două ori nerecomandabilă : ea contrazice voința poetului și aduce în prim-plan un sector al creației cu putere reprezentativă inferioară în raport cu opera definitivă, pentru că manuscrisele nepublicate aparțin unei etape creatoare de care poetul s-a desprins printr-un proces de clarificare : „Eminescu al manuscriselor, al postumelor [...] este de fapt un Eminescu mai vechi“ — nelimpizat și depășit de scrierile pe care „le-a trimis în lume ca să-l reprezinte“¹⁶.

Călăuzite de asemenea principii, studiile lui Mihail Dragomirescu, Garabet Ibrăileanu și Tudor Vianu relevă — pe urmele lui Maiorescu — „un spirit făcut din liniști înalte“¹⁷, un clasic în sens valoric, dar și prin unele particularități structurale ale „producției închegate“. Romanticul Eminescu „e totuși un clasic prin seninătatea sa“¹⁸, poezia publicată de el „exprimă sentimentele *sub specie aeternitatis*“¹⁹ (nu evenimentele mărunte ale vieții și sentimentalității sale — cum se întâmplă adesea în postume) și îngemănează cugetarea înaltă cu expresia desăvârșită.

În consecință, studiile datorate iubitorilor părtinitori ai antumelor cercetează fie „tendențele ideale definitive“ (rezultate din adâncurile cugetării unui mare poet-filozof), fie expresia armonios cristalizată (complicată și subtila țesătură a ritmurilor și sonorităților). Sînt două moduri de abordare inspirate inițial de dihotomia *fond-formă*, propusă de orientările estetice mai vechi, dar care și-au nuanțat premisele, ignorînd frecvent această distincție scolastică.

Cercetarea tendințelor ideale care structurează din interior opera a fost practică mai ales de eminescologii preocupați de problemele esteticii generale. Pentru Mihail Dragomirescu, „originalitatea fără pereche“ a capodoperelor eminesciene ar rezulta din structura particulară a „fondului“, care unește „într-o armonie eternă“ elementele contradictorii : zădărnicia tuturor eforturilor omenești („element repulsiv“)

¹⁵ Tudor Vianu, *Curs de metodologie literară*. Note stenografiate, 1944—1945. Universitatea din București, Facultatea de Litere și Filozofie, p. 65 (curs litografiat).

¹⁶ *Ibidem*, p. 66—67.

¹⁷ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, III, Editura Minerva, București, 1974, p. 267.

¹⁸ Mihail Dragomirescu, *Clasicismul poeziei române*, în *Critică*, II, București, p. 210.

¹⁹ G. Ibrăileanu, *Opere*, I, ediția citată, p. 210.

și „frumusețile naturii cu farmecul lor negrăit“ („element atrăgător“) (*Scrisoarea I*), suflet și natură (*Și dacă...*)²⁰. Pentru Tudor Vianu, esența eminescianismului poate fi aproximată prin cercetarea motivelor poetice și a surselor filozofice care i-au hrănit inspirația, particularizînd-o. Dacă primele poeme cresc în atmosfera romantismului retoric francez, rebel și sceptic deopotrivă, în poeziile publicate după 1870 sensibilitatea și „formula morală“ s-ar fi precizat definitiv ca „reacțiune morală quietistă și meditativă“, prin care „literatura românească va cunoaște astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei și atmosfera de vis, închipuire și veșnicie“. Înclinațiile native ale poetului au fost modelate de cultura umanității, îndeosebi de romantica germană și filozofia stoică (la care a ajuns prin Schopenhauer, filozoful preferat): „cine nu primește adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticii germane cu ale înțelepciunii antice nu poate afla cheia înțelegerii adecvate a poetului nostru“. Sub valurile sensibilității sale romantice simțim mereu „răceala concepției sale filozofice, pesimiste și antice“, care acceptă structurile imuabile ale lumii. În această privire de sus, împlînzită de înțelepciunea mileniilor, își află izvorul însăși „armonia eminesciană“, care nu poate fi redusă la „un simplu element sonor“: e o „armonie internă“, „coincidentă cu principiul adînc al inspirației“, acompaniată, firește, de ritmuri și sonorități exterioare.

Cultivată sporadic la început, analiza expresiei a dobîndit cu timpul anvergură și ea a izbutit să releve structura multor capodopere, „figurile“ și „formele“ poetice caracteristice, geneza interioară a poeziilor.

Mihail Dragomirescu întreprinde, între altele, o minuțioasă analiză „tehnică“ pentru a demonstra „aderența“ ele-

²⁰ *Eminescu (1850—1889)*, în *Omagiu lui Mihai Eminescu*, București, 1934, p. 85—91. Observația este mereu reluată în diverse studii: „Ceea ce caracterizează în adîncul său personalitatea poetică a lui Eminescu este o antiteză, pe care am putea-o numi divină, fiindcă conține într-însa întreaga existență, atît cît o putem cunoaște prin prisma marilor cugetători ai omenirii. Această antiteză, realizată ca o unitate concretă sufletească, este compusă, pe de o parte, din simțămîntul nemecniciei vieții, iar, pe de alta, [din] farmecul cuceritor și infinit al ei. Aliate în deosebite doze — aci mai din adîncul sufletului, aci mai de la suprafața lui, ireductibil vrășmașe, dau mărturie, tocmai prin reunirea lor nesilită, prin geniul poetic al lui Eminescu, de marea însemnătate a acestui poet în literatura universală.“ (*Caracterizarea lui Eminescu (1850—1889)* în M. Eminescu, *Poezii*, ediția M. Dragomirescu, 1937, p. 5—6.)

mentelor de fond la „forma capodoperei literare“, „originalitatea ritmului, formei literare și a stilului“ în *Somnoroase păsărele*²¹ iar G. Ibrăileanu examinează pe larg convergența procedeele artistice (ritm, rimă, măsura versurilor etc.) în poeziile în care Eminescu „a pus toată arta sa“ (*Eminescu. Note asupra versului*, 1929). După neînsemnatele deschideri spre analiza formei din studiul lui Nicolae Petrașcu (*Mihail Eminescu. Studiu critic*, 1892), aici aflăm începuturile cercetării structurilor stilistice ale poeziei eminesciene, care își va preciza mai bine pozițiile teoretice prin D. Caracostea (*Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938 ; *Creativitatea eminesciană*, 1943), Tudor Vianu (*Epitetul eminescian*, 1954) și va dobîndi numeroși adepți, lingviști îndeosebi, în ultimele decenii. Să observăm în treacăt, dar nu în subsidiar, că cercetătorii stilului preferă și astăzi antumele iar atunci cînd apelează la postume, o fac, de regulă, pentru a marca procesul desăvîșirii estetice. Fondatorii moderni ai acestui tip de cercetare (D. Caracostea și Tudor Vianu) au imprimat un stil de lucru respectat ; primul se ocupă îndelung de succesiunea variantelor, dar pentru a sublinia excelența ultimei forme, iar al doilea preciza la începutul cercetării epitetului eminescian că „materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieții poetului, adăugit, pe alocuri, pentru comparație (s.n.), cu acela al postumelor“.

*

Deși deceniul 1930—1940 debuta cu un remarcabil studiu inspirat de antume (*Poezia lui Eminescu* de Tudor Vianu), el avea să schimbe radical optica tradițională inaugurată de Maiorescu. Opoziția antume-postume (care se va prelungi, totuși, în variate chipuri pînă în zilele noastre) terorizează mai puțin spiritele și, în esență, cedează locul cercetării operei în ansamblul ei, relevării sevelor care unifică sectoarele într-o creație monumentală. Imaginea — nouă atît în dimensiunile ei externe, cît și în cele interioare — a fost impusă mai ales de două cercetări exemplare, cărora destinul operei eminesciene le datorează enorm : studiile lui George Călinescu publicate între 1932—1936 și ediția critică începută de Perpessicius în 1939.

²¹ M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, I, 1926, în *Scrieri critice și estetice*, E.P.L., 1969, p. 543—553.

Spiritul care prezidează ampla cercetare călinesciană²² ar putea fi rezumat în propoziția : construcție critică întemeiată pe lectura integrală a scrierilor și pe o nouă înțelegere a procesului de creație (a „felului cum compunea poetul“).

Examenul întregii opere era un deziderat formulat încă de la începutul veacului și George Călinescu îl îndeplinește exemplar. Încă din 1933 preciza că a citit toate manuscrisele²³, iar vasta sinteză în cinci volume o dovedește cu prisosință ; materialul comentat era în mare măsură necunoscut și criticul afirma, pe deplin îndreptățit, în postfața ultimului volum al *Operei* : „Cercetarea manuscriselor, întreprinsă de noi, a schimbat apoi cu totul configurația de pînă acum a operei eminesciene. [...] Am intrat dar adînc în această operă eminesciană necunoscută sau puțin cunoscută (ce puțini au, de pildă, idee de *Călin Nebunul* !), luînd și reluînd, pentru a împrieteni pe cititor cu adevărata față a lui Eminescu.“

Dar nu în cuprinderea întregului (remarcabilă în sine și unică în felul ei) stă noutatea, ci în modul cum sînt citite toate scrierile poetului. Mai întîi, lectura este orientată programatic spre *organizarea lăuntrică* a întregii opere, cercetată pînă atunci fie fragmentar, fie în dimensiunile ei externe : „*Opera lui Eminescu nu era cunoscută îndeajuns în organizarea ei lăuntrică și manuscrisele nu fuseseră citite*

²² *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura Cultura Națională, 1932 ; *Opera lui Mihai Eminescu*, I—V, Cultura Națională — F.P.L.A., 1935—1936 (I : *Filozofia teoretică, Filozofia practică* ; II—III : *Cultura. Descrierea operei* ; IV : *Cadrul psihic. Cadrul fizic, Tehnica* ; V : *Analize. Eminescu în timp și spațiu*). În 1947 avea redactată o nouă versiune a *Operei lui Eminescu* (apărută postum în *Opere*, 12—13, E.P.L., 1969—1970), alcătuită din 211 paragrafe distribuite în 8 capitole : *Descrierea operei* ; *Cultura. Eminescu în timp și spațiu* ; *Filozofia teoretică* ; *Filozofia practică* ; *Teme romantice* ; *Cadrul psihic* ; *Cadrul fizic* ; *Tehnica interioară* ; *Tehnica exterioară*. Substanța și propozițiile critice fundamentale nu diferă de prima versiune. Studiul a dobîndit însă o „formă consolidată“ (se precizează în *Prefață*) și trebuie folosit ca text de bază : au fost corectate erori, au fost rescrise cu sporită siguranță critică unele pagini cu „aer echivoc de psihanaliză“ („am spălat textul de astfel de impuritate“), au fost înlăturate redundanțe („am plivit curajos“), capitolele au fost eșalonate într-o ordine mai firească.

²³ „Eu am citit pentru lucrările mele toate manuscrisele, urmărindu-le bineînțeles în cuprinsul, nu în ortografia lor“ (*Mihai Eminescu : Poezii. Ediție îngrijită de Const. Botez, în : G. Călinescu, Mihai Eminescu. Studii și articole*, Editura „Junimea“, Iași, 1978. Pentru citatele extrase din această antologie nu mai facem trimitere la subsol, ci indicăm între paranteze titlul articolului și anul apariției).

în scopul de a se scoate un tablou al inspirației eminesciene (s.n.). Eminescu nu și-a publicat el singur poeziile, și atunci, din crîmpeiele știute, era greu să scoatem o imagine întreagă a spiritului său creator.“ (*Viața și opera lui Eminescu*, 1935.) Apoi, scrierile nepublicate de poet nu mai sînt cercetate ca material de arhivă, ci cu ochiul criticului interesat să descopere valori, opere esteticește întemeiate. George Călinescu se familiarizează relativ repede și esențial cu manuscrisele, descoperă aici „mari compoziții lirice și dramatice“ estetic rezistente, le reproduce și le comentează schimbînd radical configurația operei eminesciene; locul scriitorului care făcea impresia, prin puținele poezii publicate, „a fi voit să cultive îndeosebi poemul scurt“ este luat de o energie creatoare prodigioasă (în deplină concordanță cu vigoarea biologică reliefată anterior în *Viața lui Mihai Eminescu*), de „un poet cu năzuința grandiosului și a organicului ca și Goethe“ (*Opere*, 12, p. 9). În acest spirit sînt descoperite și comentate poemele *Mureșanu*, *Povestea magului călător în stele*, *Memento mori*, *Miradoniz*, *Călin Nebunul*, încercările dramatice *Decebal*, *Grue Sînger*, *Mira*, nuvelele [*Avatarii fa-raonului Tlă*], [*Moartea lui Ion Vestimie*] ș.a.

Pentru a integra estetic postumele (scrieri independente sau variante ale celor publicate de poet) în opera viabilă, gustul personal este susținut și de o poziție principială — formulată explicit abia în capitolul *Tehnica exterioară*. În rezumat, G. Călinescu propune altă înțelegere a procesului de creație la marele poet, opusă opiniei (generată de distincția scolastică, devenită loc comun, între *fond* și *formă*), după care „poetul caută pentru ideea lui o formă cît mai desăvîrșită“, obținută prin muncă de artizan în puținele poezii încredințate tiparului. „Chipul cum compune poetul“ dez-minte această opinie. Eminescu nu „a reparat amănunte“ pentru a obține „versuri frumoase“, ireproșabile ca ritm și rimă, exterior muzicale. Autorul *Luceafărului* a fost un mare „creator de idei poetice“ (idee cardinală) și nu a sacrificat niciodată substanța de dragul tehnicii exterioare; „cînd ideea poetică nu cristaliza bine, o părăsea, spre a o arunca din nou în foc“. În consecință, „variantele lui Eminescu nu țin-tește îmbunătățirea formei, ci găsirea adevăratei mișcări a ideii“ și, în multe poezii rămase în manuscris (cu versuri într-adevăr „șchioape“), „cristalul e dintr-o bucată, înfă-țișînd o idee poetică deplină, în care nimic nu poate fi clintit“. Altfel spus, sînt creații esteticește întemeiate în care

ne întâmpină adesea un lirism genuin, absent în „compunerile revăzute, prea lăcuite”; examenul critic nu le poate ignora pentru că „șchiopenia versului eminescian [...] vine dintr-o voință de absolut poetic, din încordare și nu din neîndemînare”. Privind lucrurile din acest unghi, basmul versificat *Fata în grădina de aur* nu mai apare ca o primă variantă nedeșăvîrșită a *Luceafărului*, ci ca o creație independentă, cu idei poetice proprii, suficientă sieși: „între *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul* nu este poeticește nici o legătură. [...] Dacă *Luceafărul* e mai sfîrșit în toate, mai statuar”, *Fata în grădina de aur* este „un poem epic fabulos”, „mai bogat în senzații”, „mai ierbos” și are „o logică epică strînsă din care nu se poate clinti nimic”²⁴.

Cu acest program metodologic și teoretic, George Călinescu efectuează *prima cercetare integrală și sistematică* a operei eminesciene. Criticul nu mai urmărește cronologia sau drumul spre perfecțiune, ci definește materia poetică densă care circulă — substanțial aceeași — peste compartimente arbitrar (antume — postume, poezie — proză — teatru), încearcă să descopere coordonatele interne (structurile ascunse) care unesc fragmentele într-o *Operă* grandioasă și ca dimensiuni și ca idei poetice de mare amplitudine.

În forma consolidată a studiului, intenția critică ordonatoare e conturată mai ferm și (prin succesiunea mai firească a capitolelor) observăm mai ușor treptata adîncire a structurilor operei, începînd cu cele care asigură unitatea cosmotică a întregului (macrostructuri, să le zicem) și ajungînd la analiza detaliată a microstructurilor textului.

Versiunea a doua (gata în 1947) debutează cu *Descrierea operei*, indicîndu-se de la început dimensiunile materiei și calitatea ei — operație necesară în cazul unui scriitor cunoscut pînă atunci numai printr-o mică parte a scrierilor sale. Însă criticul nu rămîne la indicarea dimensiunilor externe — cum se procedase la începutul veacului. Renunțînd la cronologie (din care ar fi rezultat un inert „catalog de opere și proiecte”), G. Călinescu întreprinde o cercetare sistematică, o reconstrucție a universului imaginar: reface „arhitectura ipotetică a operei”, „insuflă duh foilor risipite, unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte” (*Opere*, 12, p. 9). E un prim moment de organizare a materiei aparent haotice într-o *Operă* cu „program origi-

²⁴ *Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936, p. 244—245.

nar" vast și coerent. Programul original nu i-a fost, firește, „oferit de-a gata" (precizează exegetul), ci este „în mare măsură rodul ipotezei". Citind „mormanul de proiecte" în scopul de a descoperi „organizarea lăuntrică" a operei, criticul intuiește o „schemă organică" pe care o rezumă în acești termeni : „poetul tindea să creeze un univers în semicerc [...] avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale" (*Prefață* la ultima versiune a studiului). Proiectele sau operele publicate sînt inseriate pe acest semicerc (coloană vertebrală a întregului), începînd cu scrierile care „izvodesc" din „fiorul cosmogonic" (fiindcă „poemele lui se învîrtesc toate mai aproape sau mai departe de sîmburele de întuneric al golului primar") și ajungînd la cele „ocasionale". Procedînd astfel, *descrierea* devine în fapt o *reconstrucție critică* întemeiată pe structurile primordiale, cele mai largi, ale *Operei*.

Ca orice ipoteză critică personală, și cea propusă de George Călinescu poate fi (și a fost) emendată. Important e faptul că ea ne propune să privim din interior universul imaginar eminescian, că transmite fiorul grandorii unei opere monumentale organic autostructurată și că funcționează modelator pe tot parcursul demersului critic, dovedindu-și astfel statutul de intuiție suverană. Este absentă, se înțelege, în următoarele trei secțiuni care cercetează orizontul cultural-ideologic al poetului (*Cultura. Eminescu în timp și spațiu, Filozofia teoretică, Filozofia practică*), dar revine în secțiunile analitice, cu variațiuni firești la un spirit antidogmatic înzestrat cu imaginație critică prodigioasă.

Capitolul *Teme romantice* — care reprezintă un moment de tranziție spre analiza operei — debutează cu paragraful „Facere și desfacere", unde ipoteza inițială este indirect, dar subtil validată prin specificul viziunii romantice asupra lumii : „Fiind atent asupra procesului universal, spre deosebire de clasic, care vede categorialul, romanticul include viziunea lumii între doi poli, geneza și stingerea, distribuind elementele, evolutiv și involutiv, în perspectiva a două mari decururi : fundul cosmogonic și fundul eschatologic". Examenul registrului afectiv (*Cadrul psihic*) descoperă, la alt nivel decît *Descrierea operei*, aceeași tendință de a construi un univers în semicerc, pe care se inseriază predispozițiile psihice fundamentale (naștere — eros — moarte) iar în *cadrul fizic* aflăm că și reprezentările naturii pendulează între doi poli, depășind simpla descripție și participînd la un concept mai

înalț : „natura eminesciană e o ființă metafizică, materia în veșnică schimbare“, supusă „legilor dezagregării și agregării“.

Orientînd în mare examenul operei la toate nivelele, schema organică ipotetică (tendința poetului de a crea un univers în semicerc) nu devine coercitivă. Dimpotrivă, ea lasă liberă calea comentariului erudit sau vervei analitice.

Prima dintre însușirile amintite se manifestă plenar în capitolul *Teme romantice*. Sînt pagini preponderent informative, care comentează erudit marile teme romantice întîlnite și la Eminescu („Luna“, „Lumile siderale“, „Muzica sferelor“, „Dublul“, „Geniul“, „Omul veșnic“, „Iubirea liberă“ ș.a.) pentru a demonstra romantismul structural al poetului, pentru a defini genul proximal al fenomenului irepetabil (analizat ca atare în capitolele următoare).

Călinescu nu pune însă mare preț pe încadrarea scriitorului în curente²⁵ sau pe teme. Interesul lui se îndreaptă decis spre puterea de creație a poetului, spre ce a făcut Eminescu din locurile comune ale romantismului. Acesta e spațiul favorabil declanșării vervei sale critice. Secțiunile *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic* o dovedesc deplin. Criticul definește aici mecanismele intime ale procesului creator, determinate de stări psihice crescute din subconștient (substratul oniric, aspirația uranică și neptunică, integrarea în marea realitate cosmică prin somnolență, eros, metempsihoză etc.) și proiectate simbolic într-un cadru fizic consonant („germinația“, „geologia sălbatică“, „borealismul“, „arhitectura colosală“).

Situînd izvorul marilor simboluri ale operei în stările afective crescute din subconștient („o mare memorie a procesului genetic, exprimată poeticeste prin vocația neptunică și uranică, un erotism religios mecanic și o sete de extincție simbolizată în «domă», insulă, apă și în genere în reprezentările eschatologice“), George Călinescu demonstrează deopotrivă originalitatea și amplitudinea eminescianismului ca fenomen poetic decisiv și ireductibil, aflat și astăzi într-o „solitudine“

²⁵ Într-un articol publicat în 1945, formula un principiu recognoscibil în tot ce a scris : „Am văzut de curînd că s-a născut în unii din noi îndoiala că Eminescu ar fi poet universal. S-a zis anume că Eminescu este un eminent poet local care nu trece granițele, pentru că, fiind un exponent al romantismului, n-a adus nimic nou în acest mod de a gîndi poetic. Dar, doamne, clasicism, romantism, astea sunt categorisiri de istorie literară, fără raport la miezul poeziei. Singura întrebare care trebuie pusă este dacă poetul e poet. Și răspunsul e categoric : Eminescu e un mare poet.“ (*La o comemorare a lui M. Eminescu*, 1945).

specifică fenomenelor irepetabile : „Eminescu e un poet esențial și, oricâtă înrîurire literară i s-ar afla, cu teme încolțite în adâncul subconștientului²⁶. Scos astfel din clasificățiuni superficiale, el se depărtează deodată de sfera contemporanilor săi și rămîne într-o solitudine pe care nici pînă acum poezia română n-a turburat-o.“ (*Opere*, 13, p. 345.)

Abia după ce „a împrietenit“ pe cititor cu dimensiunile externe și interne ale operei (*Descrierea operei, Cadrul psihic, Cadrul fizic*), cu perspectiva din care poetul privește lumea (*Filozofia teoretică, Filozofia practică*), G. Călinescu întreprinde analiza operei ca fenomen strict estetic, respectînd, acum, împărțirea pe genuri și — în cazul poeziei — cronologia (capitolul *Tehnica interioară*).

În analiza poeziei, criteriul cronologic îi permite observarea unor tipuri de lirism cultivate cu precădere în anumite perioade, „fără ca prin asta să se înțeleagă cum că există discontinuitate între momente“. În epoca juvenilă, poetul manifestă preferință pentru compuneri vaste, pentru urieșenia spațială și temporală avînd drept corelat plastic „giganticul, macabrul și paradisiacul“. *Melancolie* deschide filonul lirismului interiorizat și somnolent — tipic „pentru poetul văzut prin opera lui tipărită“ —, reluat cu accente felurite în idile și meditații (de la „noua eglogă“ la poezii în care „conștiința se retrage în acel aer mort al duratei sterile și lumea e văzută din indiferența ideii“), în „satira metafizică“ bizuită pe umor de idei și expresie gnomică (*Clasicismul gnostic*). „Moment superior“ în evoluția poeziei eminesciene și a poeziei române, *Scrisorile* ne introduc „într-un nou cerc de valori“ și pun în evidență, în mod expres, invenția verbală ca „element poetic“ fundamental la Eminescu. Marea putere creatoare este probată în ultimele paragrafe prin capacitatea poetului de a reabilita specii și modalități aproape compromise de scriitorii minori (romanza, inspirația din folclor), de a înălța banalul prin idei poetice superioare și prin modul inimitabil al spinnerii (*Romanța „cantabile“, Romanța „muzicală“, Folclor savant, Fabulosul*).

Sugerînd existența unor „zone cronologice“, criticul definește în fapt principalele ipostaze (tipuri) ale poeziei emi-

²⁶ Între „tendențele reprobabile“ observate în studiile eminescologilor, cea „căutătoare de izvoare — pentru care poezia e o haină de petece și critica o expertiză a furturilor“ (*Studii despre Eminescu*, 1933) i-a provocat constant aversiunea.

nesciene, oferă pentru fiecare categorie stabilită analize pertinente (*Epigonii, Melancolie, Scrisoarea I, Mai am un singur dor, Călin Nebunul* ș.a.) și formulează mereu caracterizări memorabile care trimit la esența eminescianismului : „Eminescu a fost, prin vocație, un poet al amplitudinii lirice și al viziunii cosmice“ ; „Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare fără să imite și cu idei culte, de a se coborî la acel sublim impersonalism poporan“.

Teatrul, Proza nuvelistică și Articolele politice beneficiază de scurte sinteze, prin care se relevă mai decis altă constantă a *Operei* : toate scrierile lui Eminescu, indiferent de gen, sînt, în substanța lor, poeme („Dacă răsfoim paginile dramatice scrise de Eminescu, ceea ce culegem aparține nu picturii dramatice, ci tot poeziei contemplative sau declamative“ ; „Prozele lui sînt de fapt poeme“ ; „gazetăria lui Eminescu e o operă ideologică și poetică totodată, trainică literar tot atît cît și poeziile“).

Demersul critic călinescian pornește, evident, de la intuiția suverană a întregului, a sevelor poetice care-l străbat de la un capăt la altul. În succesiunea lor, capitolele (cărțile — în prima versiune) au nuanțat-o din perspective variate, verificînd principiul după care, „pentru a ajunge la sinteză, trebuie să pornești tot de la sinteză“ („Postfață“ la *Viața lui Mihai Eminescu*, 1932).

Conceput astfel, comentariul impune firesc și deplin impresia de unitate și grandoare a universului imaginar eminescian : din orice punct ai porni (pare a spune criticul), pătrunzi în cercuri concentrice spre centrul unui organism autostructurat pe coordonate sigure și largi, crescute din subconștientul (sau laboratorul intern) al unui mare creator de idei poetice. Încît, dincolo de pertinența judecăților de valoare, *Opera lui Mihai Eminescu* de George Călinescu propune și o pedagogie superioară a lecturii, menită să ne conducă la substanța operei — acoperită (zice criticul) de „farmecul“ eminescian, de melancolie, de muzica exterioară la care se oprește lectura „rutinieră“, „didactică“. Încheierea prestigioasei cercetări cu un capitol care demonstrează inutilitatea examinării „tehnicii exterioare“ aduce în prim-plan spiritul care a prezidat la ampla construcție critică.

Urmări la fel de importante pentru schimbarea opticii tradiționale asupra dimensiunilor reale — interne și externe — ale operei eminesciene a avut și ediția monumentală concepută și începută de Perpessicius. După cîteva încercări

generate de entuziasm necenzurat de spirit critic, ediția integrală — anunțată de unii cercetători la scurtă vreme după ce Maiorescu donase Academiei manuscrisele poetului —, dobîndea acum temelie trainică și profil sigur modelat cu rigoare filologică și intuiție artistică.

Cele șase volume — cîte a apucat să încheie și să tipărească²⁷ — cuprind, exhaustiv, poezia și — cu un termen considerat chiar de editor imprecis — „literatura populară” (poeme originale de inspirație populară, culegeri de folclor etc.). În raport cu vechile ediții, ele respectă strict cronologia și criteriul publicării integrale. Poeziile de tinerețe, apărute în *Familia*, nu sînt nici ignorate, nici aruncate la anexe, ci deschid volumul de „poezii tipărite în timpul vieții” iar versurile rămase în manuscris sînt grupate într-o ordine mai logică, generatoare de varii sugestii asupra naturii și structurii operei eminesciene. Ediția Perpessicius înfăptuiește (cum spune, în termeni biblici, însuși editorul) „despărțirea uscatului de ape, delimitarea adică dintre *antume*, cu multiplele lor versiuni și variante, de o parte, și, de cealaltă : *postume*” cu variantele lor (*Opera...*, IV, p. X)

Rod al discernămîntului critic și al familiarizării cu manuscrisele poetului, inspirata delimitare a pus într-adevăr ordine în haosul manuscriselor iar publicarea integrală a versurilor a devenit reconstituire riguroasă a procesului de creație ; în bogatul capitol de *Note și variante*, fiecare poezie (antumă sau postumă) are o biografie esențială, alcătuită din reproducerea tuturor variantelor (grupate sistematic, de la germenii reduși uneori la cîteva versuri dispartate pînă la penultima versiune), din caracterizări și disocieri pertinente, din informații istorico-literare instructive sau pitorești.

Cu mijloacele specifice editorului, criticul Perpessicius impune concluzii similare cu cele desprinse de G. Călinescu (accentul căzînd, se înțelege, pe geneza interioară a fiecărei poezii). Interesat cu precădere de viața proprie a fiecărei poezii, criticul editor are mereu în vedere unitatea de sub-

²⁷ M. Eminescu, *Opere*, I—VI. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A. — Editura Academiei R.P.R., 1939—1963 (I—III : *Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere. Note și variante. Anexe* ; IV : *Poezii postume, Anexe, Introducere. Tabloul edițiilor* ; V : *Poezii postume. Anexe, Note și variante. Exerciții & Moloz. Addenda. Corrigenda. Apocrife. Mărturii. Indice* ; VI : *Literatura populară. Introducere. Poeme originale de inspirație folclorică. Lirica populară. Balade. Dramatice. Basme în proză. Irmoase. Paremiologie. Note și variante* [...]).

stanță a *Operei*, „identitatea de inspirație” între antume și postume (*Opera...*, IV, p. X), lărgeste enorm suprafața estetic întemeiată a operei prin comentarea entuziastă și la obiect a multor poezii²⁸ rămase în manuscris (*Memento Mori*, *Odin și poetul*, *În cântarea Șeherezadei*, numeroase poeme de confesiune intimă), convinge definitiv (prin probe materiale) că, la Eminescu, îndelungul proces creator nu urmărirea atît „repararea amănuntelor”, cît restructurarea întregului poem. Și pentru Perpessicius, poezia eminesciană e un organism viu pe tot parcursul devenirii sale și — în consecință — variantele nu sînt simple versiuni imperfecte ale formei definitive; comentarea ediției lui Constantin Botez și precizările din *Lămuriri asupra ediției de față* (*Opere...*, I, p. XXVIII—XXIX, XXXI—XXXVIII) sînt deplin instructive. C. Botez reproduces la *Note și variante* numai versurile deosebite față de forma definitivă, folosind o „metodă statistică” potrivită „pentru un autor la care expresia variază în amănunte”, dar nepotrivită la Eminescu, unde fiecare

²⁸ Reproducem un fragment pentru a vedea atît aprecierea multor postume ca valori durabile, cît și modul cum ele erau integrate „într-o mai vastă simfonică” care e *Opera* eminesciană: „Publicarea Postumelor (și a Anexelor) în ordinea cronologică și în proporțiile ce se văd, sporite de materialele *Aparatului critic*, unde s-au acumulat nu numai simple variante, ci întregi și de sine stătătoare versiuni ale cutărui sau cutărui poem, constituie ilustrarea sugestivă și flagrantă a imensului travaliu cheltuit de acest unic meșteșugar al verbului și versului românesc. Raportați, de pildă, fragmentul *Egiptul*, citit în *Junimea* și tipărit în *Convorbiri literare*, la dimensiunile poemului *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*), cu cele 1300 de versuri și veți conveni că splendorile diverselor fragmente augurau cu mult mai mult și că Poetul și-ar fi desăvîrșit edificiul, dacă împrejurările unei vieți prea vitrege nu s-ar fi împotrivit. Treceți apoi prin edenul selenar al zînei *Miradoniz*, poposiți în mările de cleștar ale Nordului, la taifas cu *Odin și Poetul*, coboriți spre Sud și luați calea Persiei *În cântarea Șeherezadei* și veți admite că penelul cu care Eminescu evoca la vîrsta aceea shelleyană miragiile grădinilor suspendate ale Semiramidei sau peisagiile ossianice ale arcticului era dotat cu un har al colorilor pe care poezia noastră nu-l mai cunoscuse și nici mai avea să-l cunoască. Un examen cît de sumar între Orientul convențional și frigid al lui Alecsandri sau Bolintineanu, și Orientul voluptuos și feeric, al lui Eminescu, ajunge să marcheze distanța dintre pitoresc și magie. Dar poemele de confesiune intimă [...]; Dar grația terținelor galante (*Tinzîndu-ți mina*), dar frăgezimea unui tablou citadin ca cel din *Privesc orașul-furnicar*, suavitatea de vis și crepuscul din *Stam la fereastra susă* și *Lectură* [...]. Astfel de titluri nu numai că le egalează pe cele din antume, dar le amplifică și le încadrează într-o mai vastă simfonie. Ca să nu mai amintim și implicațiile continui dintre poeziile tipărite în timpul vieții și cele de acum.” (*Opera...*, IV, p. XII).

variantă are individualitatea ei. „Nu numai versuri și nu numai cuvinte sunt acelea la care ucenicește ceasuri, zile și ani de-a rîndul Eminescu. Rîvna lui merge la poemul întreg [...]. A impune, deci, un sistem statistic unei lumi în care fiecare formă își are individualitatea ei, înseamnă a ucide însuși principiul vieții, care le animă.” În multe cazuri, fiecare versiune „reprezintă un tip de sine stătător” iar uneori (*Mai am un singur dor*) „singură alternarea versurilor ajunge să schimbe timbrul cîntecului”.

Refuzînd metoda statistică, prin care C. Botez anulasă multe variante cu viață și timbru propriu („hăcuise bunătate de mădulare”), editorul reproduce integral versiunile succesive, reconstituind „vîrstele” poeziei și oferind cercetătorilor (îndeosebi celor interesați de geneza interioară a poeziilor) un instrument ideal de lucru. Totodată se releva, cu alte metode decît în studiile călinesciene, un mare creator de idei poetice — dublat, acum, de un artizan. Dacă D. Caracostea vorbea de o „identitate de concepție” între *Luceafărul* și *Fata în grădina de aur*, Perpessicius le prezintă ca poeme independente, fiecare fiind „o creațiune originală, de întîiul ordin”; „diferența dintre basm și poem este una de clasă, de categorie. În timp ce, deși basm, *Fata în grădina de aur* e oarecum o poveste de pe tărîmul nostru, al muritorilor, extract de basm, în schimb, chintesențiat și trecut prin infinite și magice filtruri, *Luceafărul* nu coboară nici o clipă din feericul său empireu” (*Opera...*, II, p. 372—373).

Studiile lui George Călinescu și ediția Perpessicius impuneau definitiv o nouă configurație a operei eminesciene, caracterizată deopotrivă prin amploare și coeziune, defineau structurile de bază ale universului imaginar coerent (G. Călinescu) sau geneza interioară a fiecărei poezii (Perpessicius) și propuneau o înțelegere mai adecvată a procesului de creație prin deplasarea accentelor de la cizelarea artizană spre un mare creator de idei poetice. Deceniile care au urmat au diversificat enorm modalitățile de abordare, dar nu au schimbat, în esență, impresia de amploare și grandoare a operei eminesciene, chiar dacă, uneori, opoziția antume-postume a fost reactivată pentru a sugera existența unei „rupturi” între sectoare.

Într-adevăr, începînd cu deceniul al patrulea, obsesia eminescologilor pare a fi căutarea principiilor care armonizează fragmentele într-o *Operă*: indiferent de unghiul abordării, ei tind să ajungă la constantele universului imaginar. Intens

preocupat de metoda cercetării, D. Caracostea a propus ca „focar“ al operei personalitatea creatoare, definită prin „tendința către nemărginit, setea de absolut“, și a indicat căile de urmat în relevarea acestui „punct fix“, care polarizează „variabilele“ : studierea structurilor stilistice (*Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938) și cercetarea genetică (*Creativitatea eminesciană*, 1943). Epifaniile substanței primordiale sînt numeroase și fiecare indică altă cale de acces spre centrul Operei. „Infrangibila unitate“ este asigurată de „principiul cunoașterii afective“, „același, și în trăirea, și în viziunea cosmică, și în componența lexicală a artei eminesciene“ (Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, 1971) ; de un „strat poetic central“, „al cărui ultim termen este mitul“ (Eugen Todoran, *Eminescu*, 1972) ; de „modelele cosmologice“ adoptate, care — „depășind în adîncime nivelul conștiinței teoretice (științifice), dar și nivelul materialului mitic — permit observarea „raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul“ (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978) ; de expresiile recurente (gîndirea, visul, cîntecul și plînsul), care iradiază „întregul cîmp al creației“ (Șt. Cazimir, *Stelele Cardinale. Eseu despre Eminescu*, 1975) etc., etc.. Cercetarea aspectelor recurente cu metode statistice, practică îndeoșebii de lingviști, a reținut și atenția matematicienilor, care au oferit deja aplicații interesante și meditează la orientarea investigațiilor de acest tip spre abordarea unor „straturi mai profunde ale universului eminescian“ (Solomon Marcus, *Cercetări matematice recente asupra unor poezii ale lui Eminescu*, 1974).

Chiar atunci cînd pornesc de la sectorul sau fragmentul exemplar (poezia publicată de Eminescu însuși, o anumită poezie), studiile din ultima jumătate de veac ținesc — declarat sau nu — la definirea eminescianismului în ansamblu. Analizînd *Luceafărul*, D. Caracostea ilustrează, prin creațiunea dominantă, „complexul creativității eminesciene“ (*Creativitatea eminesciană*) iar Vladimir Streinu vede în *Floare albastră* poezia care, „strîngînd într-o singură intuiție elementele care specifică pe Eminescu ca poet universal, îi conține embrionul viziunii lui poetice“ („*Floare albastră*“ și *lirismul eminescian*, 1965).

Țesătura intimă a operei eminesciene este însă foarte complicată și căile (de abordare) care ne conduc spre centru ne poartă prin peisaje felurite iar uneori, cum s-a văzut, spre imagini globale deosebite. Tumult romantic limpezit de

„raza gândului etern“ și „deplina stăpînire a formei clare“ (cum apare în numărul restrîns de capodopere pe care un „spirit făcut din liniști înalte“ „le-a trimis în lume ca să-l reprezinte“) sau prodigioasă energie creatoare, asemănătoare cu natura — prin vigoare („poet cu năzuința grandiosului și a organicului“), prin însușirea de a crea totdeauna produse vii (opere deplin cristalizate ca idee poetică — chiar dacă versurile sînt „șchioape“), prin organizarea cosmică a creațiilor variate după legi ascunse ochiului profan (cum apare, cu precădere, din manuscrisele păstrate în sertare de un poet care a oferit contemporanilor — dintr-o vastă construcție poetică — „firimituri, sclipitoare firimituri“) ? Citi-torul de azi are posibilitatea (și dreptul) să aleagă pentru a-și consolida intuiția proprie ori să opteze alternativ pentru a se bucura de varietatea inspirației eminesciene : cînd de cleștarul îndelung șlefuit, „trecut prin infinite și magice filtruri“, cînd de poemele „ierboase“, care-i revelă „divini-tatea nepăsătoare a Cosmosului sub chipul enormei priveshti geologice“, „urieșenia naturii“ cu „tăceri pleistocenice“ sau codrii fabuloși unde „mișună pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria“ — o „natură primară“ cu dimensiuni amețitoare și încărcată de seve tari, în care „omul se pierde ca o fur-nică“, abandonîndu-se ritmurilor largi ale firii. E ceea ce încearcă să-i sugereze și antologia de față.

„Eclectism“, se va zice. Însă nu e vorba de o împăcare a pozițiilor critice divergente, ci de evitarea absolutizărilor care pot arunca, succesiv, în penumbră, fie substanța poetică prodigioasă, fie conștiința estetică exemplară. Pericolul a fost intuit (și a fost formulat mai convingător ca oricînd) de un alt mare poet — Tudor Arghezi : „Eminescu nu era un im-provizator, cu încredere exagerată în spontaneitatea oarbă, care-și are contribuția ei în izbucnirea unei idei sau la ivirea unei imagini. Că Eminescu lucra ca un bijutier, dovedește perfecțiunea la care au ajuns unele versuri [...]. Dar, evident, lucrul la Eminescu a fost numai un adjuvant : oricine lucrează, fără să fie Eminescu. Nu-i de ajuns să lucrezi ; e numai obligatoriu. Substanța vine încărcată de materiale inutile, de care trebuie debarasată prin rafinare : dacă lipsește altceva, rafinezi numai materiale inutile.“²⁹

GH. CIOMPEG

²⁹ Tudor Arghezi, *Mihai Eminescu* (1943), în *Scrieri*, 27, Editura Minerva, 1975, p. 73.

Volumul al doilea din seria „Eminescu interpretat de...” selectează texte critice care cercetează, cu precădere, structurile operei eminesciene. Bogăția materialului și varietatea perspectivelor de abordare ne-au determinat să acordăm acestui aspect un spațiu mai larg și să repartizăm textele selectate în două volume complementare. În cel de față am reprodus cercetări care au în vedere fundamentele operei, coordonatele largi care armonizează fragmentele într-o *Operă*, rezervând pentru un viitor volum studii care comentează o anumită creație ca organism independent.

Departajarea nu a fost totdeauna ușor de făcut. Studiile care refac „arhitectura ipotetică” a *Operei* conțin numeroase analize ale pieselor reprezentative — cum se întâmplă la G. Călinescu în *Descrierea operei eminesciene* (mai ales în cazul poemelor „ierboase”, descoperite în manuscrise). De altă parte, analiza unei poezii conduce frecvent la sesizarea și reliefarea coordonatelor universului imaginar privit în ansamblul său, la procedeele tipice care specifică eminescianismul ca fenomen ireductibil. Așa procedează, deliberat și inspirat, Vladimir Streinu în „*Floare albastră*” și *lirismul eminescian*, studiu pe care l-am reprodus în acest volum pentru a ilustra, printr-un exemplu concludent, o cale de acces spre macrostructurile operei. Generalizat de multă vreme, principiul analizei concomitente a *micro-* și *macro-*structurilor a fost favorizat, în cazul lui Eminescu, de remarcabila coeziune a operei. Încît departajarea studiilor pe volume sau — în cadrul fiecărui volum — pe secțiuni s-a făcut ținîndu-se seama de preocuparea fundamentală a criticului.

Ca și în volumul precedent, care deschidea seria (*Poetul național*, 1983), studiile sînt grupate sistematic, respectînd cronologia numai în cadrul fiecărei secțiuni. Ar fi fost, desigur, mai comod să distribuim studiile strict cronologic, însă ni s-a părut mai instructiv să punem în evidență cîteva constante ale gîndirii critice despre organizarea lăuntrică a operei eminesciene și cîteva modalități de abordare a structurilor ei de bază.

Prima secțiune (*Structura poeziei eminesciene ca structură ideală a liricii*) e un preambul menit să pună în evidență, de la început, o constantă a eminescologiei indiferent de perspectiva abordării: poezia lui Eminescu (și, mai larg, opera lui) e prezentată frecvent ca etalon, ca valoare paradigmatică. Secțiunile următoare semnalează diverse modalități prin care s-a demonstrat coeziunea internă a operei, privită în ansamblul ei sau numai a sectorului exemplar (poezia): reconstituirea arhitecturii întregului univers imaginar (*Arhitectura ipotetică a operei eminesciene*), descifrarea structurilor generale prin analiza unei singure opere (*Fragmentul exemplar pentru structurile tipice*), constante care imprimă coerență operei (*Simboluri și motive dominante, Structuri poetice recurente*); pagina de încheiere a cărții („Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată”) ține locul unei secțiuni caare ar fi adus în prim-plan observația după care poezia eminesciană — ca orice mare creație lirică — este „un limbaj ermetic în chiar principiul ei” (Vladimir Streinu): într-o aparentă (și reală) limpezime, ea încifrează înțelesuri „enigmatice”, pentru că nelimitate, și va rămâne perpetuu obiect de meditație — în ciuda numeroaselor analize devenite clasice sau a „decodărilor” moderne.

În raport cu volumul anterior (*Poetul național*, 1983), volumul de față a reținut — din motive lesne de înțeles — un număr mai restrâns de titluri: studiile care cercetează structurile operei au, de obicei, întinderi apreciabile și — dacă le fragmentăm excesiv pentru a obține spațiul necesar altor contribuții — cititorul nu mai putea să observe ipoteza propusă de critic. Capitolul de *Note* va încerca să suplinească acest neajuns prin informații bibliografice.

Textele au fost transcrise după normele ortografice în vigoare, dar am păstrat particularitățile de limbă (fonetice și lexicale) caracteristice fiecărui autor.

Gh. C.

DINTR-UN
CARMEN SAECULARE...

/

NUMAI POETUL

Lumea toată-i trecătoare.
Oamenii se trec și mor
Ca și miile de unde,
Ce un suflet le pătrunde,
Treierînd neconținut
Sînul mării infinit.

Numai poetul,
Ca pasări ce zboară
Deasupra valurilor,
Trece peste nemărginirea timpului :
În ramurile gîndului,
La sfintele lunci,
Unde pasări ca el
Se-ntrec în cîntări. (2)

[1868]

[M. Eminescu, *Poezii*, I. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București,
1970, p. 41.]

ODIN ȘI POETUL

Ei cer să cînt... durerea mea adîncă
S-o lustruiesc în rime și-n cadențe
Dulci ca lumina lunii primăvara
Într-o grădină din Italia.

Să fac cu poezia mea cea dulce
Damele să suspine, ce frumoase
Pot fi pentru oricine. Pentru mine
Nu. Și juni nătîngi cu țigarete-n gură,
Frizați, cu sticla-n ochi, cu cioc sub dinți,
Să reciteze versuri de-ale mele
Spre-a coperi cu-espresia adîncă
Unei simțiri adevărate — niște mofturi. [...]

O, mare, mare înghețată, cum nu sunt
De tine-aproape să mă-nec în tine !
Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,
Ai răcori durerea-mi înfocată
Cu iarna ta eternă. Mi-ai deschide
A tale-albastre hale și mărețe ;
Pe scări de valuri coborînd în ele,
Aș saluta cu aspra mea cîntare
Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei.
— Bine-ai venit, tînăr cu ochi din ceriuri,
Rîzînd Odin și ridicîndu-și cupa
M-ar saluta. — Și haina cea lungă
Și albă creții ar arunca de neauă
Și părul lung mi s-ar îmfla de vînt.
— Un scaun pentru bard — și-n scaunul nalt
De piatră, cu sprijoanele lui nalte,
Eu m-aș simți că-s uriaș.
Și zeii mîngîind lungele barbe,
Nălțînd privirea-n bolțile antice
Spre a-și reaminti dulci suveniri,
M-ar asculta spunîndu-le de lumea
Cea de pitici, ce viermuiește astăzi
Pe țărîna ce-au locuit-o ei.
— Lasă-i pustiei, cine-ar fi crezut
C-atît de mizerabilă a deveni
Sămînța cea din zei născută.
Dar un bătrîn ce sta-ntr-un colț de masă
Ridică cupa lui cu mied : — Ascultă,
Nu mi-i ști spune ce mai face țara
Ce Dacia se numea — regatul meu ?
Mai stă-nrădăcinată-n munți de piatră,
Cu murii de granit, cu turnuri gote,
Cetatea-mi veche Sarmisegetuza ?
— Nicicum, o, Decebal (3) O văd

Pentru întâia dată acum înălțată
Prin părul tău ca o coroană mîndră,
Lucrată-n pietre scumpe ca-n granit.
— Dară urmașii acelor romani ?
— Ce să vorbesc de ei ? Toți oamenii
Pigmei sunt azi pe vechiul glob...

.

— De unde vii ? întreabă Odin blînd.
— Am răsărit din fundul Mărei Negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceruri am privit și pe pămînt
Și-am coborît la tine, mîndre zeu,
Și la consorții tăi cei plini de glorii.
De cîntec este sufletul meu plin.
De vrei s-auzi al iernii glas vuind
Și lunecînd prin strunele-mi de fier,
De vrei s-auzi cum viscolește-n arfa-mi
Un cînt bătrîn și răscolind din fundu-î
Sunete-adînci și nemaiauzite,
Ordonă numai — sau de vrei ca fluviul
De foc al gîndurilor mele mari
Să curgă-n volbură de aur pe picioare
De stînci bătrîne, într-o limbă aspră
Și veche — însă clară și înaltă
Ca bolțile cerului tău, o, Odin,
Spune-mi atunci, să-nstrun ale ei coarde
Ca să-mi cîștig cununa mea de laur.
Poate-ar fi vrut ei să mi-o deie... Dară
De la pitici eu nu primesc nimica.
— Sărman copil — zice bătrînul zeu —
De ce răscolești tu toată durerea
Ce sufletul tău tînăr a cuprins ?
Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrîne,
În arderea și-amestecul hidos
Al gîndurilor unui neferice
E frumusețea. Nu — în seninul,
În liniștea adîncă sufletească,

Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe... [...] (4)

[1872]

[M. Eminescu, *Poezii*, I. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București,
1970, p. 152—155.]

CĂRȚILE

Shakespeare ! adesea te gîndesc cu jale,
Prieten blînd al sufletului meu ;
Izvorul plin al cînturilor tale
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.
Atît de crud ești tu, ș-atît de moale,
Furtună-i azi și linu-i glasul tău ;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe. (5)

De-aș fi trăit cînd tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atît — cît te iubesc ?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
— Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc,
Greșind cu tine chiar, iubesc greșala :
S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Cu tine da... Căci eu am trei izvoară
Din care toată mintea mi-o culeg :
Cu-a ta zîmbire, dulce, lină, clară
A lumii visuri eu ca flori le leg ;
Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară
Problema morții lumii o dizleg ;
Ș-apoi mai am cu totul pentru mine
Un alt maestru, care viu mă ține...

Dar despre-acela, ah, nici vorbă nu e.
El e modest și totuși foarte mare.

Să tacă el, să doarmă ori să-mi spuie
 La nebunii — tot înțelept îmi pare.
 Și vezi, pe-acesta nu-l spun nimănuie.
 Nici *el* nu vrea să-l știe orișicare,
 Căci el nu vrea decît să-mi șadă-n brață
 Și decît tine mult mai mult mă-nvață !

[1876]

[M. Eminescu, *Poezii*, II. Ediție critică de
 D. Murărașu, Editura Minerva, București,
 1970, p. 108—109.]

EPIGONII (6)

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române,
 Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
 Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,
 Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
 Zile cu trei scri în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
 Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări. (7)

Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere :
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist și mic,
Văcărescu cîntînd dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, *Sibleanu* — *Donici* cuib de-nțelepciune,
 Care, cum rar se întîmplă, ca să mediteze pune
 Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb ;
 Unde-i boul lui cu minte, unde-i vulpea diplomată ?
 S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată.
 S-a dus *Pann*, finul *Pepelei*, cel isteț ca un proverb. (8)

.
 Iară noi ? noi, epigonii ?... Simțiri reci, harfe zdrobite,
 Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,
 Măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic ;
 Dumnezeuul nostru : umbră, patria noastră : o frază ;
 În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ;
 Voi credeți în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic !*

Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,
Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrîni.
S-a întors mașina lumii, cu voi *vîitorul* trece ;
Noi suntem iarăși *trecutul*, fără inimi, trist și rece ;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !

[M. Eminescu, *Poezii*, I. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1970,
p. 97—100.]

LA MOARTEA LUI ELIADE

Tăceți ! Cearta amuțească. — E-o oră grea și mare,
 Aripile ei negre în ceruri se întind.
 Astfel lumea-amuțește la-ntunecări solare,
 Astfel moartea-amuțește, vulcane cînd s-aprind,
 Cînd prin a vieții visuri — oștiri de nori — apare
 A morții umbră slabă cu coasa de argint.
 Tăceți ! Cum tace-n spaimă a Nordului popor,
 Cînd evul asfințește și dumnezeii mor.

Aduceți-vă aminte de-acele nalte poze,
 De frunțile-n lumină a vechilor profeți,
 Pe un pustiu de piatră, pe cer d-azur și roze
 Trecu un stîlp de flacări ce lumina mareț
 Și-n fruntea unui popor pierdut în chin — e Moze,
 Și sufletul lui mare, adînc și îndrăzneț,
 Prevede că din sînul pierdutului popor
 E viitorul lumii și-al ei mîntuitor.

El n-a văzut pămîntul promisei divine,
 Viața lui se stinse în munții slabi și suri,
 Corpul i-l poartă-ntregul pustiu fără de fine,
 O gînte-ntreagă poartă a lui învățături,
 Ca-nmormîntată-n secolii cenușa lui rămîne,
 Dar spiritu-i sfăramă înalții, vechii muri
 De Iericho — și-n gînduri și-n biblia lui scrisă
 Viața-ntreagă mare-a unui popor e-nchisă.

Astfel în noaptea noastră pierdută și amară,
 Un glas de deșteptare adînc a răsunat,
 O stea a supt puternic eclipsa cea solară,
 Un stîlp prin chinuire un drum ne-a arătat,

O arfă de aramă cu coarda temerară
Trezi-n sufletul nostru simțire de bărbat,
Ca glasul Providenței din stinsele decade,
Astfel s-auzi glasu-ți, bătrîne Eliade !

O, limba lui ! Îmi pare c-aud cum ea răsună
În aspra ei mînie, zidind nor peste nor,
Din ștearsa, nențeleasa a istoriei rună
A descifrat al ginții puternic viitor.
El trece peste timpuri, pe valuri cum furtuna,
Valuri care în ceartă se scutură și mor,
Os magna sonaturum ! Idei c-ale lui Crist
În limba inspirată-a unui evanghelist.

Inima lui cea mare menită fu de soartă
Să nască-ntr-un timp rece, căzut, degenerat,
Astfel în fundul negru, adînc din marea moartă,
Cu-ape de plumb, cu valuri greoaie-n a ei pat,
Vulcan puternic, care cutremur în el poartă,
Cu razele-i de flacări ar fi acufundat,
Pîn' ce deodată mîndre, gîndirile-i irump
Pîn unde greoaie, pîn apele de plumb.

[1872]

[M. Eminescu, *Poezii*, I. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București,
1970, p. 162—163.]

MEMENTO MORI (10)

(Panorama deșertăciunilor)

Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
Cînd a nopții întunec — înstelatul rege maur —
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc.

Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri,
Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri,
Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos,

Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină,
Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,
Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos.

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aieva, unde cu sudori muncite
Te încerci a storce lapte din a stîncei coaste seci ;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur,
Alta unde cerci viața s-o-ntocmești, precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.

Las' să dorm... să nu știu lumea ce dureri îmi mai păstrează.
Îmbătat de-un cîntec vecinic, îndrăgit de-o sfîntă rază,
Eu să văd numai dulceață unde alții văd necaz,
Căci ș-așa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine ;
De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne
Și nimic nu-mi folosește de-oi cerca să rămîn treaz.

N-au mai spus și alții lumii de-a ei rele să se lase ?
Cine-a vrut s-asculte vorba ? Cine-aude ? Cui îi pasă ?
Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas.
O, acele uriașe, însă mute piramide
Cari stau ca veacuri negre în pustiuri împietrite
Cîte-au mai văzut și ele — ce-ar vorbi, de-ar avea glas !

Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele,
Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc

Și privesc... Codrii de secolii, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară
Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc
La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc ! [...]

[1872]
[M. Eminescu, *Poezii*, I. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București,
1970, p. 192—232.]

În zadar în colbul școlii,
 Prin autori mâncați de molii,
 Cauți urma frumuseții
 Și îndemnurile vieții,
 Și pe foile lor unse
 Cauți taine nepătrunse
 Și cu slovele lor strâmbe
 Ai vrea lumea să se schimbe.
 Nu e carte să înveți
 Ca viața s-aibă preț —
 Ci trăiește, chinuiește
 Și de toate pătimește
 Ș-ai s-auzi cum iarba crește.

[1881]
 [M. Eminescu, *Poezii*, III. Ediție critică de
 D. Murărașu, Editura Minerva, București,
 1972, p. 65.]

[TINERII SCRITORII COLOREAZĂ GROS TOATE LUCRURILE]

Se zice că fantazia tinerilor este mult mai vie decît a oamenilor din o vîrstă mai înaintată. C'est une question. Din contra, produsele talentelor mari, dacă sînt dispuse spre măsură — sînt în tinereță palide ; la cei cu o fantazie dispusă spre măreție icoanele sînt exagerate, un semn că ei cearcă a întări o fantazie în sine încă palidă prin forțare. Dacă fantazia este o dată reproducerea vie mai văzută a unui lucru sau a unei împrejurări, a doua oară coordonarea acestora într-un întreg, s-ar putea spune că în primul punct, în reproducerea fidelă cu toate finețele ei a lucrurilor, fantazia oamenilor copți este mai credincioasă — pentru cei tineri toate acestea se prezintă sub o culoare sau prea obscură, — va să [zică] conturile se pierd în întuneric — sau prea vie viorie sau roză și conturile se confundă în lumină. Această calitate de a vedea totul într-un fel de negură face că poeziile junilor sînt atît de pline de abstracțiuni, într-un timp, în care abstracțiunile pentru ei sînt încă atît de neclare și neprecizate, căci nici știința deplină, nici facultatea n-o au de a le defini la moment și corect cuprinsul. Ei spiritualizează realitatea și concretiză într-o negură deasă abstracțiunile. Ce s-atinge de combinarea unui material de imagini, oamenii n-au, ce-i drept, nici de departe facultatea unor combinați și unor sărituri ca junii, însă aceste sărituri sînt forțate. S-ar putea zice că tinerii colorează gros toate lucrurile, căci altfel nu le-ar vedea de fel. Dar poate că e și altceva. Ei [nu] domină pe deplin limba, nu stăpînesc pe deplin materialul ei de finețe și de distincțiuni și numesc multe lucruri cu același nume, cum rutenii (?) au pentru verde și albastru aceeași vorbă

deși în fapt ei disting colorile. Ar avea atunci dreptate în-
vățații ce susțin că limba și legile ei dezvoltă cugetarea, iar
nu vice versa.

[Ms. 2285, f. 113 ; cf. vol. M. Eminescu, *Despre cultură și artă*. Ediție îngrijită de D. Iri-
mia, Junimea, 1970, p. 43—44.]

CU GÎNDIRI ȘI CU IMAGINI

Cu gândiri și cu imagini
Înnegrit-am multe pagini :
Ș-ale cărții, ș-ale vieții,
Chiar din zorii tinereții.

Nu urmați gândirii mele :
Căci noianu-i de greșele,
Urmărind prin întuneric
Visul vieți-mi cel himeric.

Neavînd învăț și normă,
Fantazia fără formă
Rătăcit-a, vai !, cu mersul :
Negru-i gândul, șchiop e viersul.

Și idei, ce altfel simple
Ard în frunte, bat sub tîmple :
Eu le-am dat îmbrăcăminte
Prea bogată, fără minte.

Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide :
Un mormînt de piatră-n munte
Cu icoanele cărunte,

Și de sfinxuri lungi alee,
Monoliți și propilee,
Fac să vezi că după poartă
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo ! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă.

[1876]

[M. Eminescu, *Poezii*, II. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1970,
p. 138—139.]

SCRISOAREA V

În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
Tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună ;
În zadar în ochi avè-vei umbre mîndre din povești,
Precum iarna se așează flori de gheață pe ferești,
Cînd în inimă e vară... ; în zadar o rogi : „Consacră-mi
Creștetul cu-ale lui gînduri, să-l sfințesc cu-a mele
lacrămi !“

Ea nici poate să-nțeleagă că nu *tu* o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcele-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși,
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcei muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.
Că el nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară
Precum în vechimea sfîntă se junghiau odinioară
Virginele ce stătură sculptorilor de modele,
Cînd tăiau în marmor chipul unei zîne după ele.

S-ar pricepe [pe el însuși] acel demon... s-ar renaște,
Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște
Și, pătruns de-ale lui patimi și de-amoru-i cu nesațiu,
El ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu,
Ar atrage-n visu-i mîndru a izvoarelor murmururi

Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
Și-n acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice [...]

[1881]

[M. Eminescu, *Poezii*, III. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1972,
p. 62—63.]

ODA

— în metru antic —

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Cînd deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i ;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări...
Pot să mai renviu luminoș din el ca
Pasărea Phoenix ?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sîn, nepăsare tristă ;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !

[1882]

[M. Eminescu, *Poezii*, III. Ediție critică de
D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1972,
p. 92.]

POEZIA E O HIEROGLIFĂ CARE TREBUIE ÎNȚELEASĂ

[UNITATEA CEA PLINĂ DE SIMBOLURI A OPEREI]

Venim cu părere de rău la creaturele dramatice ale d-lui Bolintineanu. O repetăm : cu părere de rău, căci națiunea așteaptă mult mai mult de la poetul cel mare și iubit, de la copilul ei cel dezmiardat, decît acele drame fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor, astfel încît autorul lor se pare a fi uitat cumcă e compunătorul plin de geniu și inimă a *Cîntecelor și a plîngerilor*, a „baladelor“ — sînte oglinzi de aur ale trecutului românesc. [...] Cauza căderii celei adînci a d-lui Bolintineanu în aceste creature pare a fi împregiurarea cumcă a aruncat ochii pe geniala acuilă a Nordului : pe Shakespeare. Într-adevăr, cînd iei în mînă operele sale, cari se par așa de rupte, așa de fără legătură între sine, ți se pare că nu e nimica mai ușor decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fie dominat cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fie țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale ca tocmai Shakespeare ; căci ruptura sa e numai părută și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic. Goethe — un geniu — a declarat cumcă un dramaturg care cetește pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat, și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să iniți după el. [...]

[*Repertoriul nostru teatral*, 1870 ; cf. M. Eminescu, *Opere*, IX, Publicistică 1870—1877. Editura Academiei R.S.R., București, 1980, p. 85.]

E păcat cumcă românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestatiunea palpabilă, simțită a unei *idei oarecari*. Ce face d. e. istoricul cu mitul? Îl lasă cum e or îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotehnice pentru copii? Nimica mai puțin decît asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sînt minciune, și arată cumcă mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de agiuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveală pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită și înțeleasă.

Trecînd la obiceiuri, e iarăși sigur că ele numai în generarea [lor] devin numai simple formalități. Primitive, ele sînt expresiunea esterioră a unui profund simțămînt sau a unei profunde idei interne. Adevărat cumcă poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze o idee poetică în simbolele și hieroglificele imaginilor sensibile, numai cumcă aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sînt colori amestecate fără înțeles, astfel încît o mînjitură ne-nțeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuă. Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca imanentă deja cugetarea corpului său (deși în lumea reală se-ntîmplă adesea să fie tocmai vice-versa și ca esteriorul să poarte în sine ideea interiorului). Dacă credem lui Lavater că putea să cunoască din trăsurile feței, din structura capului, în fine din corp nu numai caracterul sufletesc, ci pînă și întîmplările vieții cari influențase asupra aceluși suflet, atuncea am putea [zice] cumcă tocmai așa sufletul unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei. Această dezvoltare dinăuntru în afară, această axiomă care face din sufletul propriu soarta proprie a omului, astfel încît întîmplări, fapte și suferințe nu emană din împrejurări externe și neprevăzute care puteau să se-ntîmple și altfel, ci numai din suflet ca singur izvor, astfel încît toată acțiunea e un rezultat al predispunerii naturale și *trebuie* să se-ntîmple astfel cum se-ntîmplă și nicidecum altfel. Această dezvoltare e cea admisă de poeții clasici, cealaltă, care lasă teren în-

împlărilor externe și hazardoase, e caracteristica așa-numitei drame populare sau mai bine zis *plebeice*.

[*Strîngerea literaturii noastre populare*. Mss. 2257, cca 1870; cf. M. Eminescu, *Opere*, IX. Publicistică 1870—1877. Editura Academiei R.S.R., București, 1980, p. 453.]

[O CONDIȚIE A PERFECȚIUNII POETICE: UNIREA FANTAZIEI CU REFLECȚIUNEA]

Între corespondențele Redacțiunei, am văzut un răspuns către *V. Dem.* — Dacă e Vasile Dumitrescu acela căruia i-ați răspuns, aș avea a vă aduce aminte că o respingere prea aspră îl poate face să se îndoiască de sine însuși, și că poate e rar un om, care să se descurajeze mai lesne ca Dumitrescu. Altfel veți fi băgat de seamă cumcă are mult talent, deși fantazia îneacă reflecțiunea. Numai, drept vorbind, mama imaginelor, fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede; deși palidele figuri ale unor trágediani își arată mai mult oasele și dinții, decît formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta; unirea amîndorura e perfecțiunea, purtătorul ei geniul.

[Scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi, datată: „Viena în 17/6 st. n.“; cf. I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, București, 1931, p. 311—312.]

Not e

1. Nu din complezență deschidem volumul despre structurile operei cu extrase din scrierile poetului, ci pentru că meditația lui a îmbrățișat frecvent problemele literaturii și oferă sugestii multiple pentru înțelegerea adecvată a universului său imaginar. Ideile sale literare — prezentate fie direct (în articole, scrisori sau însemnări rămase în manuscris), fie indirect (în numeroase arte poetice) — nu se organizează într-un sistem unitar, deplin articulat, ci urmează meandrele gîndirii și sensibilității unui literat cu reacții spontane. Cu toate acestea, cîteva

opinii revin insistent și ele pot fi considerate nuclee teoretice care polarizează intuițiile spontane ale unui artist interesat de procesul creației și de selecția valorilor. Oricum, opțiunile lui sînt decise, semnificative, principial motivate și au reținut atenția cercetătorilor : D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului (Lyceum), 1969, p. 96—106 ; Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva (Universitas), 1972, p. 5—20 ; I. Constantinescu, *Moștenirea modernilor*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 12—34 ; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva (Universitas), 1978, p. 64—81, 112—121 ; George Munteanu, *Mihai Eminescu*, în *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 227—254. De fapt, toate studiile de relativă amploare supun discuției, din varii perspective, și opiniile literare, descoperind în ele puncte de plecare în caracterizarea operei.

Caracterul fragmentar al însemnărilor (Eminescu nu și-a propus să scrie un tratat de estetică) a permis cercetătorilor să aducă în prim-plan o latură sau alta a reflecțiilor poetului despre artă și să ne propună, succesiv, cînd un romantic pur, cînd un romantic aspirînd spre clasicism, cînd un întemeietor al conceptului modern de poezie : „În literatura română, Eminescu este, prin gîndirea sa poetică, exemplul cel mai evident al poetului romantic, pentru care poezia era prima dintre toate formele de cunoaștere“ (Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 5) ; „În deplină concordanță cu această trăsătură a artei sale [«romantic prin vocațiunea lui originară și clasic prin formația spiritului»], apare concepția poetului despre literatură. Dacă geniul este văzut ca o noțiune complexă, în care fuzionează trăsături clasice cu trăsături romantice, cele din urmă ajungînd cu vremea preponderente, ideile sale literare subliniază în primul rînd valori clasice : rațiune și fantezie, armonie, cultul generalului și al eternului omenesc, respectare a naturii, dar și selectare a datelor naturale, toate acestea se întîlnesc în codul general al clasicismului“. (D. Popovici, *op. cit.*, p. 106) ; „Printr-un automatism al istoriei literare, Eminescu este exclus din contextul literaturii europene de după 1850. În realitate, prin ideile lui literare, ca și prin opera propriu-zisă, el aparține generației poetice post-baudelairene, generație care a restructurat conceptul de poezie și poezia însăși. [...] Conceptul eminescian de poezie, în elementele lui fundamentale, este comparabil (în unele puncte, identic) cu ceea ce înțelegem astăzi prin conceptul modern de poezie. Multe dintre ideile estetice ale lui Eminescu se alătură unor idei similare ale lui Novalis, Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, idei care definesc poezia modernă în esența ei. Poetul român participă astfel la un profund proces de metamorfoză a poeziei în căutarea

limbajului ei propriu, în căutarea naturii sale specifice, metamorfoză ce nu se poate produce fără o ruptură cu romantismul." (I. Constanținescu, *op. cit.*, p. 12, 33—34.)

2. Eminescu are, de la început, o înaltă opinie despre poet și poezie — cum rezultă și din această compoziție juvenilă, scrisă prin 1868. E una dintre primele poezii care conturează, explicit, un statut special Poetului în „lumea trecătoare”. E de reținut, poate, ca atribut mereu reluat și adâncit, privirea de sus, înălțarea într-un spațiu mai curat, favorabil „cîntării”. Nu e, desigur, o prefigurare a *Luceafărului*, dar în strofa a doua distingem humusul fecund din care va crește — limpezindu-se — o întreagă mitologie poetică. Peste ani, o interesantă parafrază la juvenilul Nichita Stănescu : „Oamenii sînt păsări nemaiîntîlnite, / cu aripile crescute înăuntru, / care bat, plutind, planînd, / într-un aer mai curat — care e gîndul !” (*Lauda omului*, în vol. *Starea poeziei*, Editura Minerva, B.P.T., 1975, p. 17.)
3. Situarea lui Decebal în Valhala, alături de Odin, i-a fost sugerată, probabil, de anumite surse istorice — cum presupun mulți istorici literari : „După Jordanes, țara de origine a goșilor-geților este Scandinavia, de unde s-au revărsat spre centrul Europei, Dacia, și Dunăre (*De origine actiue Gedarum*). Identitatea goșilor cu geții și cu cimbrii au susținut-o Grotius, Sheringham, Cluvier, du Buat. Desigur că Eminescu a cunoscut și lucrarea *Deutsche Mythologie* de Jacob Grimm”. (D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, în : M. Eminescu, *Poezii*, I, Editura Minerva, 1970, p. 387.) Odin și poetul nu fixează însă atît un spațiu geografic, cît, mai ales, precizează un spațiu moral figurat prin purități glaciale — sanctificat deopotrivă de prezența zeităților nordice și a craiului Decebal. În această patrie etică adoptivă, poetul se simte „urias” și poate privi detașat-ironic „lumea pigmeilor” : aici aflăm sursa internă a „mîniei sacre” (Perpessicius) din *Scrisori* și din întreaga poezie satirică. Conștiința estetică și personalitatea poetului sînt construite pe contraforți etici solizi : „El avea ca atare un suflet etic, simțitor la toate ideile și sentimentele care, alcătuiind tradiția unei societăți, sînt ca grinzile afumate ce susțin acoperișul unei case. [...] Dar dacă n-avea mîndria fizică [G. Călinescu se referă la nepăsarea poetului față de vestimentația uneori „destrămată”], o avea pe aceea morală. Pătruns în liniște de valoarea proprie, arată, după împrejurări, fie simplitate gravă, fie dispreț înalt, prețuindu-se singur și cu răceală înainte ca lumea să-l prețuiască. De aci un sentiment al răspunderii, o scrupulozitate în toate actele, obstinată, improductivă, care îl fac inapt pentru viața publică, neprețuit pentru cea intelectuală”. (G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Ediția a doua revăzută, Editura „Cultura Națională”, f.a., p. 463 ; 465—466). De aci (am zice, în ordinea de idei

care ne interesează), statura uriașă a Poetului, care — chiar din primele compuneri — apare „purtînd pe frunte-mi raza a națiunii mele“ (*Intunericul și Poetul*, cca 1869), de aci continua identificare cu simboluri ale altitudinii morale și sufletești: Decebal, Mircea cel Bătrîn, „tînărul voievod“, „feciorul de împărat fără de stea“ sau „Luceafărul“ distanțat de „cercul strîmt“ al lumii comune. De altfel, G. Călinescu (și nu numai el) relevă în mod expres această semnificație a poemului *Odin și poetul*: „Mai înainte, poate chiar la Berlin, poetul își căutase o odihnă a spiritului, nu în figura lui Mircea, ci în aceea a lui Decebal, așezat alături de Odin în Valhala, într-o încercare de poem în care misoginismul din *Scrisoarea IV* se unea cu sila de prezent din *Scrisoarea III*“ (G. Călinescu, *Opere*, 12, E.P.L., 1969, p. 297).

4. Eminescu aspira, încă din epoca marilor poeme de tip romantic, spre arta definită prin atributele literaturii clasice: „unica frumusețe“ se află „în seninul, / în liniștea adîncă sufletească“. Nu se poate determina exact ce rol a avut Junimea (Maiorescu, în primul rînd) în decizia poetului de a selecta pentru reviste numai poezii în care grandioasa imaginație romantică e disciplinată de contemplația detașată și „deplina stăpînire a formei clare“ (Maiorescu), dar întrezărim în *Odin și poetul* o dezbatere interioară de largi proporții.
5. Poezia *Cărțile* reprezintă un moment important într-o suită de mărturii care atestă o statornică admirație față de Shakespeare. Și ea trebuie avută în vedere pentru definirea tipului de artă spre care năzuia Eminescu, pentru evitarea tentației de a-l încadra riguros fie între romantici, fie între romanticii năzuind spre clasicism, fie între moderni. Eminescu a fost, înainte de toate, un mare creator căruia îi plăcea „să aducă“ (să se asemuiască) cu „cel mai mare poet“ al lumii — cum l-a numit odată pe Shakespeare. „Lumea Poetului“ presupune — alături de modele etice (amintite, în parte, la *Nota 3*) — și modele de artă literară, între care Shakespeare pare a fi etalonul. Admirația este nelimitată și ea apare — în egală măsură — în beletristică și în articole sau însemnări rămase în manuscris. „Marele brit“ este invocat și în postuma *Icoană și privaz* („Și eu simt acest farmec și-n sufletu-mi admir / Cum admira cu ochii cei mari odat' Shakespeare“) iar personajele operelor shakespeareene devin adesea termeni de comparație: „Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, respirase asupra pămîntului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia“ (*Sărmanul Dionis*); în poemul *Împărat și proletar*, cezarul descifrează „sensul din tablouri[le]“ vieții meditînd, între altele, și la soarta avută de „moșneagul rege Lear“. Comentarea unor opere literare (dramatice îndeosebi) și formularea unor opinii despre artă apelează frecvent la modelul suprem:

— „Cauzele căderii celei adînci a d-lui Bolintineanu în aceste crea-
ture [dramatice] pare a fi împregiurarea cumcă a aruncat ochii pe
geniala acuilă a Nordului: pe Shakespeare. [...] Shakespeare nu
trebuie cetit, ci studiat, și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți
permite puterile ca să imiți după el.“ (*Repertoriul nostru teatral*, în
Familia, 18/30 ianuarie 1870 — fragment reprodus în extenso în
antologia de față.)

— „E drept că dintre toate infirmitățile numai două nu jignesc
spiritul dramatic, dar numai prin liniștea care o inspiră: orbia și
nebulia. Amîndouă aceste le vedem reprezentate în tragediile celor
vechi și în operele celui mai mare poet: în *Regele Lear*, în *Hamlet*
a lui Shakespeare.“ (*Revista teatrală*, în *Curierul de Iași*, 22 și 24 de-
cembrie 1876.)

— „Flori mirositoare, însă sălbatice ca florile din cununa nebunului
Rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatice ce
se strecoară prin pletele bătrînului rege nu sînt metafore vii a creeri-
lor săi, în care imaginile, florile gîndirii, s-amestecau sălbatice și
fără înțeles? Și cită profunditate în acele gîndiri, și cît miros în
acele flori[!] Astfel sînt și florile sălbatice — cîntecele populare. Pe
cîmpiile lor a cules Shakespeare și orice poet național — pe alte
cîmpii însă a cules poezii aceia care vorbesc de raiu și de iad, de
îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul
mării. Shakespeare a vorbit de om — de om cum e. Bețivul lui e
bețiv, eroul său e erou, nebunul său e nebun, scepticul său e sceptic,
și fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său, căci
Poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său
prin escelință.“ (Mss. 2257, 52 v, fragment reprodus de Perpessicius
în *Introducere* la M. Eminescu, *Opere*, VI, Editura Academiei R.P.R.,
1963, p. 15.)

6. Crez poetic fundamental, poezia *Epigonii* a fost comentată mai
ales ca poem programatic pentru opiniile literare ale poetului. Cf.
D. Popovici, *op. cit.*, p. 97—98, 143—146; Eugen Todoran, *op. cit.*,
p. 537—538; Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 64—66; I. Constan-
tinescu, *op. cit.*, p. 45—46. Rareori a fost analizată ca valoare este-
tică (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, 13, Editura
Minerva, 1970, p. 383—387).
7. „Lumea poetului“ este situată într-un timp auroral, necorupt, în-
tr-un spațiu mitologic („zile cu trei sori în frunte“, „rîuri de cîn-
tări“ etc.). Prima strofă a poeziei *Epigonii* (și, într-un sens mai
general, prima ei parte) îi configurează expresiv caracteristicile; e o
„lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii“ (*Venere și Madonă*).
Întreaga poezie eminesciană încearcă recuperarea acestui timp auro-
ral, de care se simte intim legat, sau deplînge căderea în timpul

corupt al „epigonilor“, unde „simțirea rece“ ucide poezia lucrurilor — și poezia în genere („epigonii“ sînt „simțiri reci, harfe zdrobite“).

8. Poezia fiind bine cunoscută cititorilor, am reținut numai versurile cu caracter programatic.
9. Definindu-se el însuși ca romantic, Eminescu a indicat familia de spirite în care poate fi încadrat. Desigur, autodefinirea într-o creație artistică („Eu rămîn ce-am fost : romantic“ e un vers) nu are ponderea unei afirmații desprinse dintr-un studiu, dar rămîne o indicație demnă de atenție. Dacă ar fi greșit să înțelegem acest vers ca pe o declarație de adeziune la un curent literar, nici considerarea lui ca afirmație întâmplătoare nu e potrivită ; pentru că — în acest caz — toate artele poetice ar trebui ignorate. Important e faptul că cercetarea operei confirmă spuselor poetului. Chiar cercetătorii care nu pun mare preț pe încadrarea scriitorilor în curente (G. Călinescu, de pildă) au vorbit de „romantismul fundamental“ al poetului. Fi-rește, ca orice mare creator, Eminescu nu poate fi explicat prin raportarea la un curent literar, chiar dacă și-ar fi scris opera în intervalul de manifestare plenară a romantismului. În ultimele decenii, mulți critici resimt ca o injustiție raportarea la romantism a unui scriitor care s-a afirmat în epoca post-romantică. Uneori însă și ei lasă impresia că încadrează, riguros, pe romanticul (totuși !) Eminescu între moderni.
10. Reproducem aici fragmente din marile poeme rămase în manuscris (*Feciorul de împărat fără de stea*, *Memento mori*) pentru a ilustra marea vocație romantică, evidentă atît în imaginația des-frînată (în sens etimologic), cît și în patosul cosmic ce-i prezida inspirația. Blaga a spus vorbe memorabile despre înclinația romanticilor spre „subiectele mari“, despre preferința lor pentru „anecdota cosmică“ : „Materialul de amploare cosmică e aproape singurul care îngăduie fără de rezistențe prea serioase libera desfășurare a înclinărilor romantice. Artiștii romantici sînt artiștii subiectelor mari. [...] Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie ; expresioniștii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeași putere de sugestie ca și mișcarea prin spații a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomenești. [...] Romanticii se simțeau oarecum trăind încă în cele dintîi șapte zile ale creațiunii : de aci tentația îndreptată dincolo de orizonturi“. (*Fețele unui veac*, 1926, în *Zări și etape*, E.P.L., 1968, p. 90—93.)
11. Cu intuiția lui norocoasă, Maiorescu a observat de la început, în opera debutantului Eminescu, „iubirea și înțelegerea artei antice“ (*Diracția nouă*, 1871). În *Eminescu și poeziile lui* (1889), subliniază

din nou „neobosita lui stăruință de a ceti, de a studia” pentru a-și „înzestra memoria cu operele însemnate din literatura antică și modernă”. Pentru vremurile noastre, observația în sine a devenit o banalitate, pentru că, între timp, a fost documentată copios (Cezar Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1930 ; Nicolae Sulică, *Eminescu și clasicismul latin*, în *Anuarul liceului din Tîrgu-Mureș*, 1930—1931, Tg. Mureș, 1932 ; D. Murărașu, *Eminescu și clasicismul greco-latin*, în *Făt-Frumos* [Suceava], mai-august, 1932 ; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, 1935, capitolul „Cultura” ; D. Păcurariu, *Un romantic năzuind spre clasicism*, în *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, 1971 ; Al. Piru, *Eminescu și clasicismul*, în *Analize și sinteze critice*, Scrisul Românesc, Craiova, 1973 ș.a.“). Dar felul cum a vorbit Maiorescu despre „iubirea și înțelegerea artei antice” rămîne mereu actual : Mentorul Junimii nu încadrează pe Eminescu într-o anume orientare literară (clasică sau modernă), ci relevă un spirit însetat de cultură, „pasionat pentru operele poetice din toate timpurile”. Cele mai importante dintre cercetările ulterioare impun, în mare, aceeași concluzie.

MACROSTRUCTURILE OPEREI

STRUCTURA POEZIEI EMINESCIENE CA STRUCTURĂ IDEALĂ A LIRICII (1)

TUDOR VIANU

ARMONIA EMINESCIANĂ

Considerată în feluritele ei manifestări, în afectele ei cele mai reprezentative, în tendințele ei ideale, în împletirea motivelor ei, în influențele pe care le-a suferit, în analogiile care o unesc cu alte literaturi străine, poezia lui Eminescu nu-și trădează și ultima taină a farmecului ei. Seducția ei profundă este de ordin muzical. Toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc astfel în fața întrebării despre natura și semnificația armoniei eminesciene. Dar tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea și pînă la un punct irezolvabilă. Căci toate întrebările cu răspunsuri posibile și relativ ușoare presupun în obiectul întrebării un cuprins rațional. Armonia este însă irațională. Cîntecul adînc al ființei uimite, tragice sau fericite izvorăște în însuși punctul contactului ei original cu viața, și mintea, pentru a-l înțelege, se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte și în raport cu care el ar putea deveni și un obiect al inteligenței, nu numai, cum se întîmplă de fapt, al puterilor care resimt și vibrează consonant. Ceea ce se poate spune, așadar, despre armonia eminesciană lasă neatins fondul lucrurilor. Dar, pînă la aceste vecinătăți, cîteva lucruri se pot totuși spune.

„Percepția mea este mai întîi fără obiect clar și definit“, notează o dată Schiller, observînd în ce fel decurge la el procesul creației. „O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează și produce în minte ideea poetică.“ Despre aceasta ar trebui să spunem, așadar, că n-ar fi decît transpunerea în plan simbolic și rațional a sugestiei muzicale, care poetului îi apare mai întîi. Această sugestie muzicală primordială constituie sîmburele cel mai adînc al inspirației lirice (2), dar în același timp atmosfera în care se dezvoltă și care stăruie în amintirea cititorului, chiar cînd detaliul imaginilor și al ideilor a dispărut. Un adevărat, un mare poet liric este tot-

de-auna creatorul unei armonii unice, și Eminescu face parte dintre aceștia. Un curent melodic se desprinde din opera lui pe ale cărui unde putem pluti fără nici o știință despre felul țărmurilor printre care ne poartă. Dar o astfel de armonie este totdeauna diferită de aceea exterioară și reductibilă la elementele prozodice. Față de aceasta din urmă armonia eminesciană trebuie din capul locului deosebită.

Ca mai toți poeții romantici, Eminescu a fost și el un inovator prozodic. Revoluția romantică se întorsese la timpul ei și împotriva alexandrinului tradițional, și încă de la Chénier, care își impunea programul : „*Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques*“, vechile metruuri antice deveniră niște tipare noi ale versificației. Un alt izvor îl dădură literaturile meridionale și orientale, și astfel sonetul, glossa, gazelul etc. începură să închidă inspirația cea nouă. Eminescu folosește unele dintre aceste antecedente, și astfel, o dată cu poezia lui, avem primele sonete reușite ale literaturii române, după cum glossa spaniolă, folosită uneori de L. Tieck, se încetățenește la noi împreună cu versul și strofa safică (*Oda — în metru antic*), pe care le întrebuintase uneori, printre poeții germani, un Klopstock, un Platen și un Lenau în seria *Odelor* sale. Exuberanța prozodică este cu toate acestea mai mică la Eminescu decât la alți poeți mai bătrâni, la un Bolintineanu, de pildă, și farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea ritmurilor și în combinarea lor ingenioasă. Armonia eminesciană este de o altă calitate.

Pentru a ne edifica asupra acestei armonii, un fapt capital ne vine în ajutor. Muzica specific eminesciană nu se aude din primul moment în versurile poetului nostru. Abia după șirul poeziilor din *Familia*, unde influențe pornind deopotrivă din Bolintineanu și din Alecsandri au putut fi adeseori constatate, ceva din farmecul muzical al poeziilor de dragoste de mai târziu, al *Luceafărului* sau al *Scrisorilor*, începe să fie perceput. În poemele acestei epoci, în *Venere și Madonă*, în *Epigonii*, în *Înger și demon*, în *Împărat și proletar* se întâlnesc mai toate „licențele poetice“ ale lui Eminescu, versurile sale imperfecte, asonanțele la finele versurilor și solecismele din cuprinsul lor. S-ar spune că, pentru a se afirma, armonia eminesciană are nevoie să spargă tiparele rigide ale corectitudinii, atât de puțin au comun între ele armonia externă pe care prozodia școlară o poate cunoaște în elementele ei analizabile și armonia internă, proprie inspirației lui Eminescu,

de firea căreia nu ne putem apropia decît pe căi cu totul diferite. Prozodia distinge, în adevăr, elemente generale, grupuri tipice de accente și îmbinări tipice de ale acestora, cum pot apărea în întipărirea formală a oricărei inspirații poetice. Ceea ce este propriu și unic în fenomenul armoniei se înțelege însă că nu se poate reduce la aceste elemente generale. Forma, concepută ca un înveliș unitar sub care se pot adăposti conținuturi dintre cele mai variate, forma generală, obiectivă și oarecum detașată de conținutul lucrurilor pe care le exprimă, este aceea pe care și-o reprezintă prozodia. Există însă și o altă formă, internă și coincidentă cu principiul adînc al inspirației, cu sentimentul de viață care l-a urmărit pe poet.

O astfel de formă este manifestarea sensibilă a unui asemenea sentiment de viață, și, pentru a ne da seama de firea ei, trebuie să încercăm a pătrunde dincolo de stratul impersonal al alcătuirilor prozodice pînă în centrul însuși al inspirației. Dar cu acestea trecem la un alt aspect al lucrurilor. Armonia internă, despre care e vorba aci, deși este un fenomen muzical, nu este numai un simplu fenomen sonor. Numai cine socotește că muzica este o îmbinare de sonorități poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor și a feiului particular în care accentele se grupează în poezia lui Eminescu. O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greșită despre natura muzicii. Amatorul cel mai vulgar, care, la auzirea unui marș militar, se simte cutreierat de un fior, are chiar el prilejul să constate că auzul nu este singurul organ de percepere a muzicii, că aceasta poate impresiona și alte regiuni ale sensibilității sale și că ecoul ei se poate urmări pînă în straturile difuze ale cenesteziei.

Cercetătorul operei lui Eminescu, care ar voi, așadar, să dezvolte cu toată consecvența punctul de vedere al unei analize fiziologice, cum este aceea pe care o practică, chiar fără s-o știe, atunci cînd încearcă să simplifice problema armoniei la una din sonorități, un astfel de cercetător ar trebui să analizeze și înmiitele reacții pe care poezia lui Eminescu le descătușează în cenestezia cititorului său. Față de dificultatea de neînvins a unei asemenea teme, transpunerea problemei armoniei eminesciene în planul semnificației ei ideale comportă un răspuns cu mult mai posibil și mai ușor de dat. Căci muzica are și o asemenea semnificație ideală.

Care este însă felul special al acestei semnificații în cazul armoniei create de poezia lui Eminescu ?

Studiile întrunite în lucrarea de față s-au străduit să pună în lumină câteva din ideile socotite indispensabile unei bune înțelegeri a poeziei lui Eminescu și care în același timp definesc situația sa în literatura românească, mai cu seamă față de înaintașii săi. În adevăr, mai toți înaintașii lui Eminescu, un Gr. Alexandrescu, un V. Alecsandri, un I. Heliade Rădulescu, un V. Cîrlova, dar și un Iancu Văcărescu, se aseamănă între ei prin câteva trăsături comune, pe care marea faptă poetică inovatoare a lui Eminescu le contrazice deopotrivă. Toți acești poeți alcătuiesc un grup compact și omogen prin credința lor în civilizație, prin orientarea lor spirituală către viitor, printr-o atitudine progresistă și în definitiv optimistă, alimentată de acea conștiință a latinității rasei, resimțită ca un element de mîndrie și ca o cheazășie în încercările și scăderile vremii contemporane. O astfel de structură spirituală este fixată încă de un Iancu Văcărescu în oda *La pecetia pe pravila lui Caragea* (1819) : „Ah, de-am putea-a-ne dobîndi / Și cîte-avem pierdute / Atunci ce duhuri n-ar vorbi, / Ce guri ar mai fi mute ; / Atunci ș-acest corb sărman / Iar acvilă s-ar face / Și-orice român ar fi roman / Mare-n război și pace.“

Ideea civilizației, în înțelesul restrîns al civismului, afirmat ca o speranță întăritoare în josnicia cetățenească a prezentului, îi inspiră lui Gr. Alexandrescu poema *Anul 1840*. Latinitatea își găsește cîntărețul său în V. Alecsandri. Atît de puternică este orientarea progresistă către viitor la poeții care îi preced lui Eminescu, încît ruinele înseși, după firea specială a fiecăruia dintre ei, sînt evocate ca niște mărturii ale gloriei trecute, menite să rușineze pe contemporani, ca la I. Heliade Rădulescu (*O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*), sau să stimuleze avîntul spre mai bine al națiunii, ca la Gr. Alexandrescu (*Trecutul. La Mînăstirea Dealului*).

Astfel de trăsături revin și la Eminescu, dar fără nici un alt amestec, numai în unele din poeziile tinereții ca *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, sau *Junii corupți* : poeme inspirate de entuziasm civic sau de accentul satirei reformatoare, aprins de amintirea trecutului măreț (3) și de conștiința latinității.

În *Epigonii* poetul aduce însă ultimul salut pe care socotește că înaintașii îl merită, tocmai pentru avîntul și opti-

mismul recunoscut în firea lor : „S-a întors mașina lumii ; cu voi viitorul trece ; / Noi suntem iarăși trecutul fără inimi, trist și rece ; / Noi în noi n-avem nimică, totu-i calp, totu-i străin !“

Îndată însă ce cugetarea și sentimentul pesimist al existenței, în luptă încă cu civismul revoluționar în *Inger și demon* și *Împărat și proletar*, reușesc să îl elimine cu desăvârșire și să se afirme în toată puritatea lor, poezia lui Eminescu pășește pe drumurile sale cele mai proprii (4). Din acest moment tendințele ei ideale contrazic într-un chip categoric tendințele pe care le-am recunoscut caracteristice și comune celor mai de seamă dintre poeții înaintași. [...]

Atmosfera poeziei sale nu va mai fi apoi aceea a devenirii și a progresului, ci, după cum am mai arătat în cursul acestei lucrări, aceea a eternității, așa cum rezultă dintr-o viziune statică și eleatică a vieții [...]. Abia prin fapta eminesciană literatura românească va cunoaște astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei și atmosfera de vis, închipuire și veșnicie, în care ea poate înflori mai bine. Dar drumurile re-acțiunii lui Eminescu vor cunoaște și etape mai înaintate.

Civilizația este rațiune, progres al instituțiilor prin desăvârșirea treptată a rațiunii. Atitudinea spirituală a lui Eminescu, [...], va reflecta și ceea ce precedă și se opune rațiunii, originea lucrurilor și coincidența contrariilor. Am arătat cum în intuiția erotică această tendință ajunge să presimțită unitatea adâncă a voluptății cu durerea și, o dată cu aceasta, fenomenul pur al voinței de a trăi, încordarea vieții deopotrivă cu sine în suferință, ca și în fericire. În sfârșit, [...], poezia lui Eminescu cunoaște tovărășia mîngîietoare a omului cu natura și adormirea chinuitoarei conștiințe de sine în ritmurile și legănările ei materne. Abia cu Eminescu și datorită atitudinii sale (5) [...] poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului și a basmului, dar a iubirii și a naturii, cu o adîncime față de care toate realizările anterioare nu ne pot apărea decît cu totul palide.

Față de toate acestea se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și ale rațiunii ; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor. Poetul însuși nu o aude decît în stările crepusculare ale minții, ca în *Melancolie* : „În van mai caut lumea-mi în obositul creier / Căci răgușit, tomnatec vrăjește trist un greier“.

Alteori el o regăsește în aromeala clipelor care precedă pierderea conștiinței : „Cu murmurele lor blînde, un izvor de *horum-harum*“, sau de sub păturile groase ale somnului, ca în *Povestea codrului* : „Adormi-vom, troieni-va / Teiul floarea-i peste noi. / Și prin somn auzi-vom bucium / De la stînele de oi“, sau în extazul și pierderea de sine a iubirii, ca în *Făt-Frumos din tei* : „Numai murmurul cel dulce / Din izvorul fermecat / Asurzește melancolic / Al lor suflet îmbătat“, sau, în sfîrșit, ca un acompaniament al supremei odihne în moarte : „Și nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creștet, / Doar moartea glas să dea / Frunzișului veșted“.

Nu este, desigur, o întîmplare că toate aceste momente muzicale sînt asociate în poezia lui Eminescu cu niște clipe de diminuare a conștiinței de sine și cu un fel de coborîre din starea personalității lucide, construită și stăpîină pe destinele ei. Această stare de personalitate, după cum am arătat-o și altă dată, este pentru Eminescu o iluzie pe care știe s-o recunoască cu jalea întrebării despre înțelesul pierdut al existenței trecute, ca în *Melancolie*, sau cu uimirea care contemplă mărturiile umile ale vieții care a fost, ca în *Scrisoarea I*. Iluzia este acum divulgată. „Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg“, ne spune poetul în *Scrisoarea IV*. Un bun mai prețios, mai mîngîietor cîștigă el prin desfacerea de toate legăturile care țin strînse laolaltă elementele persoanei [...]. Armonia eminesciană este expresia acestei desfaceri. Ea este expresia unei renunțări, resimțită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec și cu fericire.

Murmurul vocalelor latine, sunetul buciumului, cîntecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sînt astfel numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepută o dată cu desfacerea persoanei și cu înaintarea ei spre moarte. Armonia eminesciană, în întregimea ei, este deci independentă de toate aceste glasuri. Ea este mai degrabă echivalentul muzical al întregii inspirații eminesciene, [...] și de aceea felul ei adevărat nu ni se poate destăinui atunci cînd o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci numai cînd o considerăm în totalitatea tendințelor ideale din care se întrețese.

Am arătat că pentru înaintașii lui Eminescu constelația spirituală comună consta dintr-o orientare progresivă unită cu conștiința latinătății rasei. Am arătat însă cum această tendință este contrazisă de poezia lui Eminescu în dezvoltarea

ei treptată și pînă la punctul în care re-acțiunea care se în-
jghebează prilejuiește aspectele cele mai caracteristice ale
eminescianismului. O altă constelație spirituală este intro-
dusă o dată cu Eminescu, și ea asociază gîndul metafizic
cu sentimentul naturii, reacționarismul (6), erotismul și mu-
zica : o îmbinare de tendințe deosebite de acelea întrunite
în constelația apuseană și latină, singura pe care intelectu-
alul român din veacul trecut o cunoaște înainte de Eminescu,
dar care, după el, a revelat șirului de generații, adăpate la
izvorul adîncii și tulburătoarei inspirații noi, prezența unui
univers moral deosebit. Această subtilă răsturnare de per-
spectivă a eliberat în sufletul nostru o provizie de forțe su-
biective, puternice și proaspete. Ceea ce s-a numit, deci,
îndată după moartea poetului „răul eminescian“, era mai
degrabă o criză de creștere.

[*Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Româ-
nească, 1930, p. 141—154.]

AL. PHILIPPIDE

EMINESCU ȘI GÎNDIREA POETICĂ

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii...

Prin firea sa, Eminescu e un băstinaș al acestei lumi de
care vorbește în versurile din *Venere și Madonă* : și el gîn-
dește în basme, adică gîndește poetic.

Ce înseamnă a gîndi poetic ? Gîndirea poetică nu este
creație de imagini. Imaginea poate să ilustreze o gîndire
poetică, nu se confundă însă cu aceasta. Gîndirea poetică s-ar
putea defini drept acea mișcare a minții care, trecînd peste
orînduiala obișnuită a fenomenelor, găsește în lume apropieri
și afinități sau deosebiri și contraste care ne uimesc și ne dau
sentimentul frumuseții.

Acest fel de gîndire ne întîmpină mereu în opera
poetică a lui Eminescu. Temele pe care le tratează nu sînt,
în general, deosebite de acelea care circulasera în epoca de
frămîntare care precedase Unirea și mai circula încă și în

epoca de ridicare a țării noastre, după Unire. Alecsandri, Bolidinteanu, Heliade își consacraseră o bună parte din opera lor poetică proslăvirii unui trecut eroic, în care ei căutau un exemplu și o îndrumare pentru prezentul plin de nădejdi, dar și de șovăieli. Eminescu ia și el această temă și o tratează cu mijloace de expresie noi, ca în *Scrisoarea III*.

Înclinarea către legendă și basm, către mitologie și preistorie, îl îndeamnă pe Eminescu să treacă dincolo de trecutul atestat în documente și să ajungă în trecutul fabulos. Aici închipuirea lui se mișcă în voie și își creează a lume a ei, urieșească și fantastică, cu zei și eroi, ca în epopeile lui Homer. Din poeziile publicate, *Strigoii* ilustrează acest domeniu al creației lui Eminescu.

Nici nu poate fi vorba să căutăm în acest poem vreo realitate istorică precisă. Totul este construit de închipuirea poetului, și rezultatul este o poveste splendidă, care se petrece undeva, într-o Dacie legendară, într-o epocă foarte aproximativă fixată în perioada migrațiunii popoarelor, în primul mileniu al erei noastre.

Printre poeziile postume se află câteva bucăți, unele terminate, altele fragmentare, și în care este evocată Dacia preistorică. Evocată, de altfel, este prea mult spus. Preistoria este o știință bazată pe un material existent, studiat în realitatea lui. Evocarea lui Eminescu este cu totul poetică, exercitându-se asupra unei lumi de legendă și basm. Așa sînt, printre postume, poeme ca *Sarmis* și *Gemenii*. În *Gemenii*, la nunta regelui get Brigbelu, sînt poftiți zeii dacici, cu Zamolxe în frunte: „Brigbelu, rege tînăr din vremea cea căruntă, / Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă. / Frumos au ars în flăcări prinosul de pe vatră, / Pe cînd intrară oaspii sub bolțile de piatră. / În capul mesei șade Zamolxe, zeul getic, / Ce lesne urcă lumea cu umăru-i athletic. / În dreapta lui sub vălul de ceață, mîndrul soare, / În stînga-i șade luna sfioasă, zîmbitoare... / Din sale depărtate pătrunde zvon de armă, / Prin el cîmpoii skytic pornește dulcea-i larmă, / Trezind greoiul ropot de danț, căci la un loc / Toți oaspeții mai tineri loveau baltage-n joc. / Iar tinerele fete, cu ei jucînd de-a valma, / Se-nvîrt și se mlădie ușor sunînd cu palma.”

Eminescu aduce, în tratarea unor teme vechi, mijloace de expresie cu totul noi, transfigurează și înnoiește tema însăși. Originalitatea, cînd este vorba de poezie, stă mai cu seamă

în expresie. Temele — vorbesc de marile teme fundamentale — nu sînt multe. Expresia însă este nelimitată, mereu alta cu fiecare poet și cu atît mai nouă, cu cît personalitatea stilistică a poetului este mai bogată. Puterea de înnoire a expresiei este la Eminescu nemărginită. Această putere este la el concomitentă cu o nemaipomenit de dezvoltată însușire de a gîndi poetic. Eminescu preschimbă în poezie, transfigurează poetic orice lucru pe care îl exprimă. Și trebuie imediat spus că a transfigura poetic nu înseamnă a înfrumuseța în chip artificial, a denatura esența lucrurilor, ci înseamnă a descoperi poezia lucrurilor.

Acest fapt se observă chiar de la primele poezii publicate, *Egiptul*, de exemplu : „Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de Maur, / Peste el cerul d-Egipt desfăcut în foc și aur : / Pe-a lui maluri gălbii, șese, stuful crește din adînc, / Flori, juvaceruri în aer, sclipesc tainice la soare, / Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare, / Alte roșii ca jăratec, alte-albastre, ochi ce plîng.“

Ritmul încă nu e curgător, limba încă nu e destul de strunită, condensarea versului obligă pe poet să întrebuițeze pe alocuri o construcție eliptică, chiar ușor incorectă. Dar, cu toate acestea, ne aflăm în fața unei expresii originale, viroase, care sparge orice convenționalism, împerechează în chip nou substantive și epitete, și, dacă n-ar fi decît numai acel „cer desfăcut în foc și aur“, și ar fi destul ca să ne dăm seama că avem de a face cu o personalitate stilistică puternică. Tonul general al strofei, accentul personal imprimat versului, totul, în sfîrșit, ne duce dintr-o dată departe de stilul nu rareori forțat și convențional al lui Bolintineanu, precum și de fluența, minunată, e drept, dar cam ușoară și uneori superficială a legendelor lui Alecsandri.

Egiptul e numai un fragment dintr-un mare poem postum de o mie trei sute de versuri, intitulat *Memento mori*. Poemul acesta, chiar așa cum a rămas, fără ca poetul să-i fi dat forma definitivă, este una din cele mai înalte culmi ale creației lui Eminescu. El cuprinde o călătorie de-a lungul vremurilor, din zorile istoriei pînă în epoca modernă, și evocă, într-o viziune poetică, cîteva etape din drumul culturii umane. Aceste etape formează tot atîtea episoade ale poemului : Egiptul, Ninive, Iudeea, Grecia antică, Roma, apoi o Dacie legendară, cu Dochia ca personaj principal, o evocare a zeilor scandinavi și a Valhalei și, în sfîrșit, Căderea Bastiliei și Napoleon.

Eminescu, potrivit firii lui, gîndește poetic istoria. Închipuirea lui zboară din eră în eră și se oprește în timpuri și în locuri unde găsește prilej de emoții poetice și de meditație : „[...] Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă — / Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă / Poarta naltă de la templul unde secolii se torc — / Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți, suiți în stele, / Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, / Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc // Și privesc... Codrii de secolii, oceâne de popoare / Se întorc cu repejune ca gîndurile ce zboară / Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc / La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară, / Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară — / Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc.“

Că această plimbare prin secole și aceste popasuri la ruinele elocvente ale trecutului reprezintă o atitudine romantică — des întîlnită la poeții din prima jumătate a secolului al XIX-lea — este un lucru bine cunoscut. Cine cunoaște cît de cît romantismul german deslușește repede o asemănare de substanță și de ton între unele idei ale *Sărmanului Dionis* și anumite idei din *Fragmentele* lui Novalis ; tot așa nu poate să nu observe o apropiere între visurile lui Dionis și visurile din *Heinrich von Ofterdingen*, romanul fantastic neterminat al lui Novalis ; la fel de frapantă este desigur și asemănarea dintre țesătura povestirii lui Eminescu și țesătura unor povestiri ale lui Hoffmann. Cred însă că aici este vorba mai mult de-o înrudire, decît de-o influență

de-o înrudire și de o stimulare. Eminescu, fire esențial romantică, a fost stimulat de scriitori cu firi romantice ca și a lui. Romantismul, înainte de a fi un curent, o școală, este un mod de viață sufletească, mai mult chiar, este o înclinare înnăscută, face parte din structura psihică. Sînt firi romantice, independent de orice influențe. Eminescu era o astfel de fire.

Intr-o poezie postumă, compusă prin 1878, aflăm, notate de poet, gînduri și atitudini care dovedesc în chip excelent structura romantică a firii sale : „Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă izvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum apa sună-n cetișor : / Un freamăt lin trecea din ram în ram / Și un miros venea adormitor. / Astfel ades eu nopți întregi am mas / Blînd

îngînat de-al valurilor glas. / Răsare luna, -mi bate drept în faţă : / Un rai din basme văd printre pleoape ; / Pe cîmpi un vâl de argintie ceaţă, / Sclipiri pe cer, vîpaie peste ape ; / Un bucium sună tainic cu dulceaţă, / Sunînd din ce în ce tot mai aproape... / Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii / Părea c-aud venind în cete cerbii. // Alături teiul vechi mi se deschise : / Din el ieşi o tînă ră crăiasă, / Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise...”

Poezia aceasta surprinde şi notează în chip adînc geneza visului romantic, ea ilustrează însăşi esenţa poeziei romantice, care, ca să întrebuiţăm nişte vorbe ale unui alt romantic autentic, Gérard de Nerval, este „împrăştierea visului în viaţa reală”.

O bună parte din lirica lui Eminescu este consacrată dragostei. Poeziile lui de dragoste, datorită atît conţinutului, cît şi faptului că unele dintre ele au fost puse pe muzică şi au ajuns de multă vreme să facă parte din repertoriul lăutarilor, cîteva din ele avînd un aspect de romanţă chiar de la origină, sînt desigur partea cea mai cunoscută din opera poetică a lui Eminescu. Ca să ajungem iar la esenţa lor adîncă, trebuie să le desprindem din tinicheaua poleită în care le-au îmbrăcat zeci de ani de cîntec suburban şi să le restituim valoarea lor poetică adevărată.

Eminescu înălţa în poezie mare chiar şi o decepţie sentimentală, un fapt obişnuit ca acela al unei înşelări de dragoste sau părere de rău după o dragoste pierdută.

Pe lingă plopilor fără soţ este adresată unei femei care a rămas nepăsătoare faţă de iubirea poetului (7) : „O lume toată-nţelegea — / Tu nu m-ai înţeles... // De cîte ori am aşteptat / O şoptă de răspuns ! / O zi din viaţă să-mi fi dat, / O zi mi-era de ajuns”.

Pînă aici, nimic altceva decît, în versuri foarte armonioase, constatarea unui fapt, în fond comun, banal. Deodată însă, cu strofa a cincea a poeziei, tonul se schimbă, sentimentul se adînceşte : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins ; // Ai fi trăit în veci de veci / Şi rînduri de vieţi, / Cu ale tale braţe reci / În mîrmureai măreţ.”

Ne-am ridicat deodată pe culmea marii poezii. Poetul dă faptului banal al respingerii dragostei lui un înţeles care trece dincolo de prezent : nu el pierde, ci eroina dragostei lui ; ea nu va rămînea în faţa vremurilor viitoare în mar-

mura nemuririi poetice și nu se va înălța în empireul în care strălucesc, în poezie eternă, Laura lui Petrarca, Elena lui Ronsard și „Doamna brună” din sonetele lui Shakespeare.

Să se încerce această restituire a valorii poetice cu toate acele poezii de dragoste ale lui Eminescu care au fost banalizate, și se va vedea cum din romanța sentimentală se desprinde iar cîntecul grav și adînc al poetului mare.

Eminescu a căutat și a găsit în folclor un stimulent și uneori chiar un izvor de teme poetice. Pe lângă un abundant material de poezie populară cules de el, au rămas în manuscris cîteva poezii cu teme din folclor. Dintre acestea, trebuie menționat, în primul rînd, lungul poem *Călin nebunul*; poemul *Călin*, publicat în timpul vieții, este doar un fragment (8) din marele poem rămas în manuscris, e foarte șlefuit în comparație cu restul și are un caracter mai puțin popular. Dar chiar întreg poemul nu păstrează din izvorul lui folcloric decît tonul de poveste și, pe ici, pe colo, cîte-o întorsătură de narațiune rustică, marcată printr-o interjecție sau prin vreo locuțiune. Încolo, poemul este o creație artistică originală, în care aflăm unele din versurile care poartă cel mai apăsător pecetea lui Eminescu: [...]

Aceleași observații se poate face și cu privire la celelalte scrieri ale lui Eminescu, pornite de la o temă luată din folclor. *Făt-Frumos din lacrimă* e, desigur, un basm prin subiect, prin personaje tradiționale ale basmului, Făt-Frumos, Muma Pădurii, prin întîmplări care apar în poveștile culese din popor — totodată însă este o creație personală de mare strălucire. Eminescu are o precizie a fantasticului, un fel de realism al amănuntului fantastic, o viziune concretă a „supranaturalului” și, mereu, însușirea lui de-a gândi poetic și de-a înălța în supradimensional întîmplările cele mai obișnuite. Cu elemente simple, țărănești, luate din poveștile poporului, el face o operă de mare poezie, adăugînd sau mai bine-zis amestecînd în țesătura populară a basmului cîteva fire din gîndirea lui poetică. Cîtă poezie numai în acest nume: Genarul. Cercetători dibaci vor descoperi — poate că au și descoperit — de unde a scos sau cum a alcătuit acest nume Eminescu. Să ne mulțumim însă cu esențialul, cu efectul poetic pe care îl stîrnește în noi Genarul și cu fata lui:

„Vezi tu lebăda cea îndrăgită de unde? Tînar fiind, aș trebui să fiu îndrăgit de viață, și cu toate astea de cîte ori

am vrut să-mi fac seamă ! Iubesc o fată frumoasă, cu ochii gînditori, dulce ca visele mării — fata Genarului, om mîndru și sălbatec ce își petrece viața vîînd prin păduri bătrîne.“ [...]

Aplecat din fire către visare melancolică și înclinat de asemenea să sufere din cauza nepotrivirii dintre visul său și realitate, Eminescu a fost împins către o dureroasă revoltă de către împrejurările neprielnice în mijlocul cărora a trăit.

Toate aceste cauze au determinat desigur atitudinea pesimistă a lui Eminescu. Totuși, în ciuda fondului pesimist, expresia lui este de-o atît de mare strălucire, încît efectul este luminos, și nu sinistru. Lucrul este perfect explicabil. Poezia mare, care tinde către sublim, nu este deprimantă, oricît de întunecate ar fi prin ele înseși temele pe care ea le tratează. Tristețea din *Odă (în metru antic)* nu deprimă, ci înalță. Poeziei lui Eminescu i se potrivește perfect definiția pe care Edgar Poe, marele romantic al poeziei de limbă engleză, o dă principiului poetic. „Principiul poetic, spune Poe, este, în chip strict și simplu, aspirația omului către o frumusețe superioară, manifestarea principiului este întotdeauna de găsit într-o stimulare înălțătoare a sufletului.“ Este tocmai efectul pe care îl produce asupra noastră orice poezie a lui Eminescu, de la *Melancolie* pînă la *Somnoroase păsărele*, de la *Diana* pînă la *Luceafărul*, alunecînd pe toate coardele poetului.

În finalul marelui poem postum *Memento mori* — care pornește din aceeași meditație asupra dispariției în neant a lumii, enunțată răsplat în *Scrisoarea I* —, găsim afirmată cu vigoare tocmai această funcție de stimulare înălțătoare a poeziei : „Spune-o veste cum că-n țara unde fug a lumii zile, / Să trăiască mai departe, strălucite și copile, / Într-a nopților grădine stele cresc în loc de flori ; / Unde-n codrii de aramă cîntă-n crengi arfe-atîrnate, / Zmeii-și fac din cîte-un munte uriașele palate — / E un lac cu apă vie într-un șes încîntător. // Cine bea din el nu moare...”

Este vădit că această țară este tărîmul fermecat al poeziei. Și mai departe, tot în finalul acestui poem, Eminescu spune : „Din aghiazima din lacul ce te-nchină nemuririi, / E o picătură-n vinul poeziei și-al gîndirii /.../ Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate. / Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate...”

Din aceste versuri se desprinde limpede credința poetului în menirea stimulentă și înălțătoare a poeziei. Apa vie a gândirii sale poetice îi dă puterea de-a atinge sublimul.

[Eminescu și gândirea poetică, în vol. colectiv : *Studii eminesciene*, E.P.I., 1965, p. 171---181.]

GEORGE MUNTEANU

STRUCTURILE OPEREI EMINESCIENE (9)

Scrutată din perspectiva modului ei de a se configura, opera lui Eminescu reprezintă poate cea mai *conștientizată* expresie literară modernă a *polarizării* (complementare, desigur) dintre *antropologic* și *ontic*.

Că o asemenea înțelegere nu e rodul vreunei ipoteze, se putea deduce din exemplificările de pînă acum. Să le adăugăm și altele. Într-o însemnare de prin 1874, Eminescu schița prin termenii săi de pe atunci traiectoria pe care am indicat-o : „Disprețuiesc profesorii de filosofie [...], care uită în genialitatea lor iluzorie că lumea trebuie simțită, iar nu cercetată [adică nu punînd conceptele primite de-a gata de la alții înaintea *trăirilor* ce le-au putut condiționa — n.n.]. Mă opun ideii kantiene că prin simțuri nu poți cugeta nimic ; dimpotrivă, ele stimulează gândirea filosofică.“ Însă că „prin simțuri“ poate fi stimulată o „cugetare“ încă ne-selectiv-pauperizantă, s-a văzut și din scrisoarea de la 1878 către Jacob Negruzzi, unde Eminescu se definea drept un „scriitor de circumstanță“ (*Gelegenheitsdichter*). Tot astfel, din versiunea de pe la 1880 a *Scrisorii IV*, unde într-un vers mărturisea că : „Dintr-o zi culeg atîta, parc-aș fi trăit o mie“. Sau din îndemnul : „Ci trăiește, chinuiește / Și de toate patimește“, spre a auzi „*cum iarba crește*“ (*În zadar în colbul școlii...*, 1880). Iată „polul“ care fără abateri trimite spre „sensibilul“ încă nedesfăcut din unitatea lui originală, spre „ontic“, în opera lui Eminescu. Însă că prin însăși natura lucrurilor un asemenea „pol“ nu putea să nu-și aibă „contra-

ponderea", perechea antinomic-complementară, și cum poate să se configureze aceasta în faptul de creație, o aflăm dintr-o scrisoare pe care Eminescu i-o trimisese lui Iacob Negruzzi, din Viena, la 17 iunie 1870: „Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe când reflecțiunea nu e decât scheletul care n opere de arte nici nu se vede; deși palidele figuri ale unor trágediani își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase. La unii predomină una, la alții — alta; unirea amândorura e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul.“¹ În lumina unor asemenea precizări, de a căror însemnătate covârșitoare nu știm să fi dat încă nimeni seama, se înțelege că „realul“, „onticul“, apropiat global „prin simțuri“, nu constituie pentru oameni în genere și pentru creatorii de frumos îndeosebi decât un nelipsit, necesar *punct de plecare* al „complexului de puteri de reacție“ uman „contra tuturor puterilor naturii“. Cu aceasta, am ajuns la determinarea principalelor *componente* ale „structurii“ operei eminesciene. Dar nu numai ale ei, deoarece, examinându-le ceva mai atent, putem observa că reprezintă veritabile „invariante“ ale operei de artă plenitudinare de pretutindeni și dintotdeauna, instituindu-se într-o foarte instructivă constelație a *structurilor artistice fundamentale*. Întrucât avem în vedere operele veritabile, de anvergură, dispunerea și funcția acestor invariante e de identificat într-o *sinteză unică*, niciodată ivită aidoma în contextul altor mari creații, călăuzită de o fenomenologie pururi imprevizibilă chiar pentru autorii înșiși. Nu e de prisos, prin urmare, a insista asupra acestei *fenomenologii* și a paradoxelor ei, neluate pînă acum în seamă cu tot dinadinsul.

„Invariantele“ unei structuri artistice sînt în număr de trei, însă posibilitatea lor de a se configura plenitudinar diferă la infinit. Care-s acestea, Eminescu e cel ce — după știința noastră — a arătat primul, cu toată limpezimea, fără a fi ținut să stăruie în privința vreunei sistematizări a observațiilor sale, însă oferind sugestii suficiente și de neabătută coerență în atare sens. Prima invariantă la scara generic antropologică e, pentru Eminescu, nivelul sensibil al existenței umane. Iar ca justificare a acestei primordiale

¹ I. E. Toroușiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 312.

„rădăcini“, din care se nutrește „arboarele“ specific al „cunoașterii“ umane, am văzut ce discriminări oferea poetul-cugetător. Fiind „simțirea“ nu numai expresia cea mai nemijlocită a „vieții noastre însăși“, dar, totodată, „un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei“, înseamnă că și „adevărul“ specific omenească, selectiv și mereu în replică față de „adevărul“ fără astfel de particularități al „naturei“, e „negativ“ încă de la obârșia lui. „Negativ“ în sens *dialectic*, subînțelege constant formulatorul apoftegmei „antitezele sunt viața“, iar prin aceasta și de o *demiurgie* specifică. Fiindcă (ne amintim cum preciza în continuare Eminescu) *sensibilitatea* omenească e „singurul control al realității“ și fără ea „n-am fi niciodată-n stare de a distinge viziunea de realitate“. Nefiind cu puțință distingerea „viziunii“ de „realitate“ fără „singurul control“ al ei, care e „simțirea“, înseamnă că, în absența acesteia, însăși „viziunea“ omenească despre priveliștile lumii n-ar putea să se iște. Realitatea ar rămîne opacă, închisă în tenebrele probabilistice ale imensului ei sistem de autoreglaj cibernetic; *conștientizînd-o*, prin însușirea de a zămisli „viziuni“ controlabile asupra ei, omul e singurul „demiurg“ al onticului — în înțelesul nefantezist al termenului: „Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire“ (*Memento mori*)! Iar așa fiind, se lămurește pînă la capăt și împotrivirea lui Eminescu față de „ideea kantiană că prin simțuri nu poți cugeta nimic“. În lumea obiectivă, necesitatea își croiește drumul printr-o infinitudine de întîmplări — și numai astfel *universalul* onticizat își află întruchipări *particulare* pe măsura lui; în lumea „viziunilor“ omenești, care încep a se configura începînd de la „cugetarea“ reactivă față de realitatea brută, „prin simțuri“, *universalul* e unul „kalokagathic“, refuzîndu-și căile de a se întruchipa prin mezalianța cu întîmplările. Așa se clarifică pînă la capăt și cealaltă reflecție eminesciană, potrivit căreia „lumea trebuie simțită, iar nu cercetată“, de vreme ce în cercetarea abstractă nu este implicat întregul „complex de puteri de reacție“ specific umane „contra tuturor puterilor naturei“.

Iată relaționarea antinomic-fecundă dintre ontic și antropologic, pe baza căreia Eminescu distinge un nivel sensibil ca „invariantă“ a existenței și tuturor înfăptuirilor umane, incluzîndu-le între acestea și pe cele ce „urmează legilor frumuseții“ (cf. *Cultură și știință*, în Ms. 2255, f. 232). Însă dacă *sensibilitatea* omenească globală reprezenta în viziunea

eminesciană o formă de temelie, germinală, aurorală a *cugetării*, în poezie, în arte — am văzut — poetul distingea, în amintita scrisoare din 1870 către Iacob Negruzzi, încă două „invariante”. Una dintre acestea este „reflecțiunea”, menită anume adecvării „cu legile frumuseții” și care — zicea poetul — „nu e decît scheletul care-n opere de arte nici nu se vede”. De ce asemenea marcate distingeri cînd vine vorba de rolul „reflecțiunii” în poezie, în celelalte arte? Fiindcă pentru Eminescu *reflecția* de tip artistic e structural deosebită de gîndirea științifică, practică etc. Ea nu poate fi decît treapta firesc superioară a cugetării „prin simțuri”, fără a se rupe în vreun fel de marea putere de cuprindere a acestora și, ca atare, instituindu-se în pur principiu intern de organizare în „forme frumoase” a sincretismului impresiv — bază a *sinesteziilor* înainte de simbolişti — propriu oricărui creator astfel dotat încît *într-o zi* poate „culege” (prin simțuri) atîta cît și alții *într-o mie*. De aceea se delimita tînărul Eminescu de „palidele figuri ale unor trágediani” care „își arată mai mult oasele și dinții decît formele frumoase”, descoperind pe baza propriilor observații ceea ce-i observa Marx lui Ferdinand Lassalle, într-o scrisoare din 1859, cu referire la anumite uscăciuni identice din drama *Franz von Sickingen* a acestuia: „Ai fi fost nevoit atunci, în mod firesc [de ar fi ținut seama mai stăruitor de realitatea concret-istorică — n.n.], să *shakespearizezi* mai mult, pe cînd așa, consider *schillerizarea*, transformarea indivizilor în simpli purtători de cuvînt ai spiritului vremii, drept cea mai mare lipsă a ta” (cf. Marx — Engels — Lenin, *op. cit.*, 1974, p. 90). „Invarianta” a treia, supremă formă integratoare a celorlalte nivele de gîndire artistică, era pentru Eminescu — s-a văzut — „mama imaginilor, fantazia”, considerată „o condițiune esențială a poeziei” și, se subînțelege, a tuturor artelor. *Condițiune esențială* din care motive? Le putem deduce dintr-o însemnare privind semnificațiile absconse ale vechilor mituri și poziția veritabilului poet față de ele, Eminescu anticipînd cu acest prilej crezul artistic al lui Blaga: „Adevărat cumcă poezia nu are să descifreze, ci, din contra are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile, numai cumcă aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sunt colori amestecate fără înțeles — astfel încît o umplutură ne[î]nțeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucați de marmură nu e o statuă. Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cu-

getarea corpului său — (deși în lumea reală se-ntîmplă adesea să fie tocmai viceversa și ca exteriorul să poarte în sine ideea interiorului)“ (cf. Ms. 2257, f. 61 v.). Osebit de subtilitatea ultimei idei, exprimată cu oarecare îndoială, dar confirmînd și în felul acesta dialecticitatea pretutindeni inerentă gîndirii eminesciene, extrem de prețioase — și neintegrate pînă acum în cugetarea poetului la locul ce li se cuvenea — sînt reflecțiile ce o preced. Poezia, ca mod de „incifrare“ a lumii cu auxiliul unei „idei poetice“ și prin mijlocirea „simbolelor și hieroglifelor imaginilor sensibile“ — iată o poziție artistică foarte veche și foarte modernă în același timp. Adică surprinzînd o permanență antropologică. *Logotetizarea* pitagoriciană a onticului, printr-o anume accepție dată *numerelor*, tot un asemenea act de „incifrare“ presupunea, iar ideea „jocului secund, mai pur“ a lui Ion Barbu nu avea alt sens. Ceea ce, se poate observa, îl preocupă pe Eminescu îndeosebi e ca „imaginile“ să fie „haina unei idei“, nu „o umplutură ne[î]ntelesă de colori“, nici o simplă „grămadă de bucăți de marmură“. Și cine poate „amesteca“ în chip nou, cu *înțeles*, reordonînd ca atare materiile care „să constituie haina ideii“ artistice? „Mama imaginilor, fantazia“, care e modul cel mai înalt de a conjuga „simțirea“ cu „reflecția“, fiindu-i cu puțință astfel de a păstra cumpăna dreaptă între *măsura* inerentă lumii obiective și cea rezultînd din aspirațiile umane esențiale. În ceea ce numim „real“ e prea mult loc pentru *necesitate*; în acea lamură a sufletului omenesc ce se cheamă „imaginar“, surprindem pornirea irepresibilă de a aboli și *necesitatea*, și *întîmplarea*, întrucît apar ca indezirabile față cu năzuințele permanent ratificate de geniul speciei. În acest sens este imaginarul „condițiunea esențială“ a poeziei, a oricărei fapte de artă, cum observa Eminescu, — matrice a întregului proces creativ, suprema „invariantă“ a lui. Evident, cu condiția să nu se izoleze de celelalte două. Fiindcă, altminteri (tot Eminescu zisese), „fantazia“ devine „slăbiciune a creierilor, fantasterie“ (cf. Ms. 2287, f. 11 v.); a „cugeta“ în neconlucrare cu „simțurile“ devine „genialitatea iluzorie“ a pedanților; a nu înțelege că în lucrarea de artă „fantazia“ e singura în stare a-i asigura „reflecției“ modalitățile cele mai fecunde de a-și exercita neostentativ funcțiile ordonatoare, prin menținerea contactului plinitudină cu „realul“ (pe calea „gîndirii“ simțurilor), duce la apalidele figuri ale unor trageđiani [și nu numai — n.n.]

care își arată mai mult oasele și dinții în loc de formele frumoase“.

Iată deci, dincolo de orice alte elemente specifice, mai aleatorii, „invariantele“ oricărui fapt de creație autentică. „Invariante“, după cum s-a putut observa din cele de până acum, ale *semnificației* (= semnificațiilor) oricărei opere de artă, nu ale *expresivității* ei. Pe aceasta, condiționînd-o prin „dezvoltarea dinăuntru în afară“ (cf. Ms. 2257, f. 62), potrivit axiomei după care „fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa“ (cf. Ms. 2291, f. 55 v.), Eminescu nu o vizează cu stereotipia pe care tocmai în acest plan *derivat* cred a o putea observa unii stilisticieni structuraliști și alți apărători a *outrance* ai „științifizării“ comentariului literar. În materie de creație literar-artistică, „năzuința este mai mare decît putința“, subliniasse cu un prilej Tudor Arghezi. Cu mult înaintea lui, în *Criticilor mei*, Eminescu punea o neliniște și o îndoială fără seamăn în întrebarea privitoare la „cuvîntul“ de căutat ce ar fi în stare să exprime „adevărul“. Toți reprezentanții de seamă ai „noii critici“ au sfîrșit prin a cădea de acord că *ambiguitatea* considerată nepeiorativ a marilor opere rezultă din incomensurabila preeminență a „semnificantului“ în raport cu posibilele mijloace de a-l „semnifica“. Ceea ce e întru totul de înțeles : dacă „gîndirea“ (iar cea artistică, îndeosebi) n-ar tinde dintotdeauna spre o „comunicare“ cît mai nealienantă, i-ar mai fi fost trebuitoare mulțimea practic inepuizabilă a *modurilor* de a se obiectiva, pe care semiotica generală de astăzi e încă departe de a le fi clasificat în întregime ? „Invariantele“ gîndirii, în raport cu „funcțiile“ pe care au a le îndeplini în anumite contexte irepetabile, se întruchipează în „variantele“ ce ca atare se impun ale „expresivității“. Iar toate acestea duc la „structuri“ în egală măsură *deschise* ale „semnificantului“ și „semnificatului“. Lucruri pe care Eminescu le subînțelegea, cînd în scrisoarea din 1870 către Iacob Negruzzi zicea că „la unii [autori — n.n.] predomină una [fantazia — n.n.], la alții — alta [reflecțiunea — n.n.]“, conchizînd tot pe baza unui raționament subînțeles că „unirea amîndorura [posibilă, am văzut, numai cu ajutorul *gîndirii prin simțuri*] e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul“. Iar că asemenea convingeri din vremea studiilor universitare se mențineau intacte și în anii deplinei maturități, am dovedit și mai înainte, invocînd „postumele“ *Icoană și privaz ori în zadar în colbul școlii*, dar mai cu seamă versiunea din 1879 a *Scrisorii I*. Ironizînd

constant restrângerea la „semne“, la „frazе“ — mai poate fi îndoială că Eminescu acorda preeminență „semnificațiilor“ ? Iar când, în cazul acestora, sublinia că „la unii [scriitori — n.n.] predomină una, la alții — alta“, nu subînțelegea poetul raporturile lor de coexistență și interdependență funcțional-variabilă, intuind astfel însuși delicatul nucleu al „fenomenologiei“ structurilor artistice fundamentale ? La unii scriitori, mai cu seamă la poeți, intuia fără greș Eminescu, predomina „invarianta“ (= „structura“) *sensibilității*, ceea ce presupune că celelalte două (*reflexivitatea*, *fantazia*) nu sînt abolite, ci devin „variantele“ absconse ale amintitului „constituent“ dominant, ordonator al ansamblului artistic, structurant. La alții, factorul „integrator“, generator de „structură“, e *reflexivitatea* sau *fantazia*. Alteori, mutația factorilor structurânți, trecerea „invariantelor“ în „variante“ — sau invers — e de observat în ansamblul creației aceluiași scriitor, de la operă la operă, considerate independent. Iar că „unirea“ armonioasă a toate trei „e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul“, — aceasta e cu puțință mai adeseori luînd în considerare o operă în totalitatea ei, ținînd seama de vechea observație potrivit căreia „quandoque bonus dormitat Homerus“ (Cf. Horațiu, *Ars poetica*, v. 359). [...]

Constatarea cea mai cuprinzătoare de la care se impune să pornim e că, în cazul lui Eminescu, trinitatea de structuri fundamentale ale operei e determinată de alcătuirea nativă a geniului său, neadulterată de ceva extrinsec acestuia. E — spre deosebire de ceea ce cred unii structuraliști prea cibernetizați, pentru care opera de artă e un fel de mașină combinatorie autotelică — un lucru pe care l-a intuit cu rară pătrundere încă G. Ibrăileanu, cînd zicea că „în Eminescu natura crease pe cel mai mare liric modern“ și apoi exemplifica : „Eminescu a fost un organism complet. A avut totul, toată gama senzațiilor, imaginația completă, inteligența înaltă“¹. Nu e surprinzător să observăm cum Ibrăileanu numea prin termeni ce coincid întru totul ca sens pe cei trei generatori *subiectivi* ai principalelor structuri artistice obiective la care și Eminescu se referise, însă în scrieri nedestinate publicității și nepublicate la data cînd își formula criticul opiniile (1919) ? Acea „toată gama senzațiilor“, la care se raporta Ibrăileanu, echivalează cu imperativul emi-

¹ *Scriitori români și străini*, vol. I, București, E.P.L., 1968, p. 124, 130—131.

neșcian al „cugetării prin simțuri“ de pe la 1874; sau cu mărturisirea de pe la 1880, cum că „Dintr-o zi culeg atîta, parc-aș fi trăit o mie“; sau cu acel îndemn spre hipersensibilizare de la 1881 (*În zadar în colbul școlii*), în temeiul căruia „ai s-auzi cum iarba crește“. „Imaginația complectă“ și „inteligenta înaltă“ (de „abstractor [...] ca un metafizician“, adăugase, lămuritor, criticul) corespund cu ceea ce Eminescu, în scrisoarea din 1870 către Iacob Negruzzi, numise „mama imaginilor, fantazia“ și „reflecțiunea“, ca agenți inalienabili ai oricăror veritabile opere de creație. În scrisoarea amintită, Eminescu opinase cu aer impersonal că „unirea“ celor trei facultăți zămislitoare de structuri artistice fundamentale e „perfecțiunea“. Și iată cum, subliniind că Eminescu „a avut totul“ în aceste privințe, că „a fost un organism complect“, Ibrăileanu confirma dintr-o perspectivă structurală implicită geniului poetului, netrăgînd nici o linie despărțitoare între însușirile sale absolut trebuincioase în ordinea marii creații și creația însăși. [...]

Așa cum s-a văzut că releva Ibrăileanu, iar ulterior, într-o măsură, și Tudor Vianu (într-un *Cuvînt despre Eminescu* din 1957), în opera eminesciană structurile indispensabile oricărei creații artistice de anvergură sînt de identificat oriunde, în trihotomia lor de nedesfăcut. Distribuirea principalelor accente semnificative sau a anumitor afecte în ordinea expresivității pot aparține cîte uneia, însă niciodată prin suspendarea relațiilor — de alianță, de opoziție — cu celelalte, ci prin maxima potențare a acestora, fie că ea este lesne vizibilă sau mai absconsă.

[*Istoria literaturii române*. Epoca marilor clasici, Editura didactică și pedagogică, București, 1965, p. 463—478.]

ARHITECTURA IPOTETICĂ A OPEREI EMINESCIENE

G. CĂLINESCU

[TABLOUL SPIRITULUI CREATOR EMINESCIAN] (10)

Murind cu spiritul la treizeci și trei de ani, Eminescu a lăsat o operă alcătuită dintr-un volum de poezii și puțină proză, făcând impresia a fi voit să cultive îndeosebi poemul scurt. Dar răsfoirea manuscriselor sale ne dezvăluie un Eminescu plănuiind mari compoziții lirice și dramatice, un poet cu năzuința grandiosului și a organicului ca și Goethe. Multe din motivele și detaliile operelor publicate sînt transportate din proiecte vaste abandonate. Pentru a înțelege ce reprezintă opera publicată față de programul original eminescian sînt două căi posibile : a raporta opera editată în viață la proiectele manuscrise, sau a urmări peste tot și în una și în altele firul tematologic, ca să refacem arhitectura ipotetică a operei. Natura lucrurilor cere să împerechem aceste două metode, renunțînd la ordinea cronologică. În chipul acesta, în locul unui catalog de opere și proiecte vom aduce o refacere anatomică a tabloului spiritului creator eminescian și vom insufla duh foilor risipite, unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte.

1. Rugăciunea unui dac. Scrisoarea I

Cum orice gînd omenesc adînc pornește de la cauza primă, din cer, precum spune Herder („Vom Himmel muss unsere Philosophie der Geschichte des menschlichen Geschlechts anfangen“¹), opera lui Eminescu izvodește și ea din fiorul cosmogonic (11). Poemele lui se învîrtesc toate mai aproape sau mai departe de sîmburele de întuneric al golului primar, dar momentul însuși al genezei l-a formulat în două com-

¹ Herder's *Ausgewählte Werke*, III, p. 13, Leipzig, Reclam.

puneri, în *Rugăciunea unui dac* (C.L., 1 sept. 1879) și *Scrisoarea I* (C.L., 1 febr. 1881). În cea dintâi, în care un dac² își exprimă, cu accentele biblicului Iov, scîrba de viață și dorința de a dispărea fără urmă în „stingerea eternă”, definirea genezei e mai scurtă și are forma unei teogonii politeiste, căci se admite existența în aeternum a unui părinte (aci Zamolxe), care la rîndu-i a dat naștere zeilor : „Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici sîmburul luminii de viață dătător, / Nu era azi, nici mîine, nici ieri, nici totdeauna, / Căci unul erau toate și totul era una ; / Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată / Erau din rîndul celor ce n-au fost nici-odată, / Pe-atunci erai Tu singur, încît mă-ntreb în sine-mi : / Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ? // El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii / Și din noian de ape puteri au dat scînteii, / El zeilor dă suflet și lumii fericire, / El este-al omenirii izvor de mîntuire.”

Scrisoarea I cuprinde o cosmogonie cu o mult mai mare spaimă a golurilor și de nuanța agnostică a brahmanismului : „La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință, / Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns, / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns. / Fu prăpastie ? genune ?” etc.

2. *Fata în grădina de aur. Demonism*

O scurtă definire teogonică aflăm în poemul *Fata în grădina de aur*³. Aci imaginile sînt împrumutate de la gnostici, deoarece e vorba de adonai, de eoni, în sfîrșit de intervenția unui factor intelectual în creație : „Și tu ca ei voiești a fi, demone, / Tu, care nici nu ești a mea făptură, / Tu ce sfințești a cerului colone / Cu glasul mîndru de eternă gură, / Cuvînt curat ce-a existat, Eone, / Cînd Universul era ceață sură ?”

Proiectul de poem *Demonism*⁴, din epoca studențească, e o curioasă suprapunere de motive cosmo-tegonice și de fi-

² Și *Mai am un singur dor* ar fi trebuit să se intituleze, în prima intenție, *Dorința unui dac* (ms. 2276, f. 40).

³ M. Eminescu, *Opere complete*, I — *Literatură populară*, Buc., Minerva, 1902.

⁴ Ms. 2290, f. 19 urm. ; M. Eminescu, *Poesii postume*, ediție nouă, Buc., Minerva, 1908. În ms. 2259, f. 255, e amintită, într-o poezie veche, antiteza Satan și Gabriel.

lozofie antiraționalistă spre a explica viața „...întemeiată / Pe rău și pe nedrept și pe minciună...”

La temelia lumii stau două principii : Ormuz, „bătrînul zeu cu barba de ninsoare“, bînd auroră în sunetul harfelor îngerești, zeul autoritar, tronînd „în mărirea-i solitară“, în-suflețit de dorința de putere, și Titanul răzvrătit, Demonul, prin urmare, Ahriman, care, căutîndu-și „aliați între Titanii ce brăzdau caosul“, înarmează Pămîntul, titan și el, împotriva lui Ormuz. Conflictul între cele două elemente mazdeiste devine la Eminescu Gigantomachie elenică, în care Deva (demonii) s-au prefăcut în Titani. Ormuz stă în „nălțimile cerești“. Demonul și cu uneltele sale vin din Caos, din „adîncuri“. Aruncat în gol, Pămîntul mort e începutul naturii terestre și al omului, din ordinul punitiv al zeului. Natura telurică nu este așadar opera bună a lui Ormuz, cum ar trebui, ci a lui Ahriman, concepție oarecum bogomilică, deși nici de bogomilism nu-i propriu-zis vorba, căci nu Demonul simbolizează răul, ci Ormuz. Acesta din urmă e tiranul universului, un Jupiter, în vreme ce Ahriman, ca un soi de Prometeu, prieten al oamenilor, luptă pentru dreptate. [...]

Care sînt propriu-zis gîndirile Demonului și ce combate el în Ormuz aflăm numaidecît. Precum vom vedea, din schopenhaueriana *Wille*, Eminescu va scoate primatul naturii. Sînt versuri în acest poem care par versificarea lui J.-J. Rousseau. Ca divinitățile din sîngele lui Uranus cel ucis cu coasa de către Saturn⁵, natura geologică și umană iese din sîngele și carnea Pămîntului aruncat de Ormuz în haos. „...Sîngele său / Se prefăcu în aur, iară mușchii / Se prefăcură în argint și fier. / Din carnea-i putrezită, din noroi / S-au născut viermii negrului cadavru : / Oamenii. / Spre a-l batjocori pînă și-n moarte / Ne-am născut noi, după ordin divin, / Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeu / Bătrîn cu comica-ne neputință, / Să rîdă-n tunet de deșertăciunea / Viermilor cruzi, ce s-asămăn cu el, / Să poată zice-n crunta ironie : / Pămînt rebel, iată copiii tăi !“

Născut dar din *ura* divină, omul e combătut de două tendințe : una este aceea de a imita pe Ormuz, care e numai orgoliu și război, de a făptui asemeni lui, dar fără puterea lui, de a forma lumea după idei, sau de a o crede de origine inteligibilă. Într-adevăr, Ormuz dă oamenilor trufia

⁵ Hésiode, *Les Travaux et les jours*, *La Théogonie*, etc., trad. du grec par A. Bignan, Paris, Antiqua, 1928.

rațiunii, a absolutului, dorința de a fi în lume, ca și zeul, „unici“ : „...Viața, sufletul, rațiunea / Scînteia care o numim divină / Ne face a ne înșela asupra firei / Ș-a n-o-nțelege...“

A doua tendință este, într-un sens nobil, telurică. Titanul mort din care a răsărit umanitatea, și care e principiul bine-lui, încearcă a realiza fericirea prin întoarcerea la *fire și dreptate* : „În flori, în rîuri, în glasul naturei / Ce-i glasul lui, consilii vrea a da“.

Din această vrajbă între factorul rațional, principiu al răului, „După asemănarea celui mare / Puternic egoist...“, și între cel instinctual, natural, principiu al binelui,

Se naște vecinica nefericire.

De altfel, omul lui Eminescu din acest poem se naște, cum zice Rousseau, bun, și societatea „vană, zgomotoasă“, cu pretenția de a-l face să trăiască după rațiune, în spiritul lui Ormuz, îl nefericește : „Noi suntem buni — pînă suntem copii. / O binefacere ne dă pămîntul, / Neprețuită-n duioșia ei, / El ne permite ca să ne întoarcem / Dup-o viață vană, zgomotoasă, / În sînul lui — în sînul lui — ș-al păcii.“

3. Moarte... Eu nu cred nici în Iehova. În metru antic

În fragmentul *Moarte...*⁶, de o factură mai matură (ep. Berlin—Iasi), exprimînd sentimente legate de contemplația metafizică mai proprii lui Eminescu, se enunță însă un agnosticism deplin. Principiul universului e moartea, iar viața, aparența aceleia. Acesta va fi de altfel și înțelesul cunoscutei imagini „vis al neființei“ (vis = aparență, iluzie ; ne-ființă = moarte) : „Ea trăiește, iar nu lumea. Părînd astfel totdeauna / Și fiind în veci aceeași, ea-i enigma, ea e runa / Cea obscur-a istoriei, a naturei și a tot.“

Procesul lumii se petrece „fără ca să știe nime“, de o cunoaștere prin revelație nu poate fi vorba, iar altceva decît constatarea acelei alergări spre „întuneric“, rațiunea nu e în stare să dea. Învățații, adică filozofii dogmatici, sînt și ei „neam de popă-nchipuit și îngîmfat“. [...]

Teoria inutilității gîndului se înfățișează altă dată în expresii pyrrhoniene și totdeodată epicureice. Poetul refuză să primească dogmatismul oricărei religii (*Eu nu cred nici în*

⁶ *Poezii postume*, p. 180—183.

*Iehova*⁷): „Eu nu cred nici în Iehova, / Nici în Buddha-Sakya-Muni, / Nici în viață, nici în moarte, / Nici în stingere, ca unui“.

Nepăsător îl lasă Jupiter Ammon și nordicul Wotan, și încearcă, practic, să imite epicuriana fericire a zeilor căutând mulțumirea în absoluta apatie (*In metru antic*⁸), cum de altcum arată reminiscențele horatiene („N-admiram nimic“ <*Nil admirari*⁹).

4. Terține asupra trinității

Dar dacă gândirea proprie a lui Eminescu stă prin preajma pancosmismului și a acestui urât universal, poeticește el își caută mereu motive cosmogonice, unele, dintre cele mai neașteptate. Astfel, bunăoară, îl surprindem versificând în terține și sub înrîurirea directă a *Divinei Comedii* (încît ar avea aerul că traduce) o creație mecanică, pe temeiul unei noi interpretări a Trinității¹⁰: „Astfel rotund se-nvîrt în jur din soare / Pe cînd el însuși cu ele-mpreună / O altă clină-n veci o să coboare, // Din trei mișcări mișcarea lor s-adună, / Cu toți în jos, toți împrejur de soare, / Toți împrejurul altor fac cunună. // Ş-aşfel din noapte s-a-nche-gat lumina, / Căci prin mișcare s-au aprins cu toate, / Prin neodihnă ceru-ntreg se ține. // Şi cine ştie cînd ceasul lor va bate / Şi cele trei inele s-or desface / Din a mișcării sfîntă trinitate.“

O scurtă analiză ne lămurește însă depărtarea de *Divina Comedie*, unde în orice caz s-a acceptat caracterul luminos al divinității (*Lucente*¹¹), de la care, pe calea Verbului (*Luce*) și Spiritului Sfînt (*Amore*), emană fapăturile eterne și coruptibile. Dante este, după Aristotel, geocentrist și împreună cu acela pune cele nouă ceruri să se învîrtească în jurul axei pămîntului sub arșița primului motor, care e imobil și transcendent, și nu comunică lumilor rotația decît prin mijlocirea Amоруlui (*dorința* lui Aristot). La Eminescu Sfînta

⁷ *Poezii postume*, p. 56 ; ms. 2260, f. 106. Totuși, în ms. 2275 bis, f. 80 : „Eu sunt budist. Nefiind creștin simplu, ci creștin ridicat la puterea a 10“ etc.

⁸ *Poezii postume*, p. 119—121.

⁹ Horațiu, *Epistole*, I, 6.

¹⁰ Ms. 2270, f. 65 v.

¹¹ *Paradiso*, c. XXVIII, 16 : „un punto vidi che raggiava lume“.

Trinitate se confundă cu un sistem planetar heliocentrist și e foarte cu puțință să fie aci vorba de revoluțiile cerești, de pământ, de lună și soare. [...] Oricum, fragmentul lui Eminescu nu e pur cosmografic, ci cosmogonic, fiindcă e vorba de facere și desfacere, fiindcă mișcarea e numită „sfântă”, ceea ce înseamnă că e o funcție divină.

5. *Genaia*

Mai putem aminti, sub raportul poeziei Genezei, ca o simplă curiozitate, un proiect din epoca prestudențească¹², destul de naiv și de emfatic, cu vădite intenții patriotice de soiul poemelor lui Bolintineanu, ce urma să se intituleze *Genaia*. El avea să trateze „Creațiunea pământului după o mitologie proprie română”, pământul fiind «gînd al poetului Rom», în 20 de cînturi. [...]

6. *Mureșan. Ondina*

Deși idei filozofice se pot întîlni în multe din compunerile în versuri ale lui Eminescu, totuși e vorba în ele mai mult de o atitudine, care poate oscila între gnomism și meditație. *Luceafărul*, de pildă, are un fond moral, fiind la drept vorbind un catehism al geniului. Sînt însă și poeme pe care, prin intenția lor de a defini esența universului și de a descrie destinele omului, le-am putea numi metafizice. Ele sînt concepute pe spații mari, vaste chiar, și aparțin epocii tinereții.

*Mureșan*¹³ a fost așternut pe hîrtie, după însăși însemnarea poetului, în 1869, într-o vreme de mare încredere în viață: „Am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, cînd nu eram rănit de-ndoială”¹⁴. Lucru curios, poemul e de un sarcasm pesimist bătător la ochi. [...]

¹² Ms. 2257, f. 177 v.

¹³ Ms. 2283, f. 138 v.—113 v.; ms. 2254, f. 74 urm. În acest din urmă ms., *Andrei Mureșanu. Tablou dramatic într-un act* avea drept persoane: „Mureșanu, [Mors], Indiferențialul (Nirvână), [Geniul Luminei] Iris”. *Mors* e scris ca *Mops*. *Iris* e înlocuită în cursul ms. (f. 77 v.) cu *Isis*.

¹⁴ „De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentru un epos”. [...] (Scris. c. I. Negruzzi, Viena, 6.II. st. n. 1871, apud Torouțiu, *Studii și doc. lit.*, I, p. 317.)

Deși titlul indică o inspirație patriotică, *Mureșan* este un poem faustian. Că poetul s-a gândit la Andrei Mureșan este de la întâia vedere un lucru în afară de discuție. Și îngrijorarea de viața viitoare a „ginții mele”¹⁵, care face loc însă mai apoi unei întrebări universale, justifică alegerea numelui, și așezarea acțiunii în 1848, anul *Răsunetului*. Însă atitudini meditative care să îndreptățească definirea lui Andrei Mureșan ca tovarăș al lui Faust sau al lui Twardowski nu sînt în opera aceluia. O singură compunere (*O privire peste lume*) aduce, cu citate, tînguirea eclesiastului și o definiție a deșertăciunii. [...]

Poemul dramatic se deschide cu un lung monolog al lui Mureșan, care se află nu la pupitru de magistru cabalist ca Faust, ci, tot noaptea, într-o pădure¹⁶. Orologiul bisericii de pe muchea unui deal bate miezul nopții. [...]

Lipsit de alinarea somnului și a visurilor, singuraticul erou e învălmășit de probleme: „Cînd totul doarme-n zvonul izvorului de pace, / Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace. / Și azi îndrept aceleași crud-întrebări la soarte / S-asămăn întreolaltă viață și cu moarte — / Și-n cumpăna gîndirii-mi nimica nu se schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă.”

Deși Mureșan arată, ca și Faust, dispreț față de știința oficială, pentru acele roase cărți, [...] deprimarea sa nu e de ordin teoretic, ci practic. Mecanica vieții îi e cunoscută: „Viitorul un trecut mi-i pe care-l văd întors — / Același șir de patimi s-a tors și s-a retors / De mîinile uscate a vremii-mbătrînite...”

Întrebarea pe care și-o pune e doar aceasta: „Viața noastră însă oricît de neagră fie / Ea împlinește oare în lume vo solie? / E scop în viața noastră — un scop al mîntuirii?”

Este evident că Mureșan e un patriot, pe care-l preocupă întrebarea dacă se cade să-ți jertfești viața pentru un popor, dacă ridicarea unei ginți asupra alteia are vreo rațiune, dacă, în sfîrșit, viața viitoare a nației lui va fi mai fericită¹⁷.

¹⁵ *Poezii postume: Mureșianu (variantă)*. De altfel, în proiectul vechi drama s-ar fi încheiat, în chip naționalist, așa (ms. 2254, f. 80 v.): „Musica melodramisă încet aria lui Descèptă-te Române. — El o declamă încet și expresiv”.

¹⁶ În ms. 2254, f. 74: „...un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți”, „brazi acățați de vîrfuri de stînci, unii frînți și răsturnați de vijelii și torente”.

¹⁷ Varianta din *Poezii postume*.

Momentul invocării subpămînteanului Geist din *Faust* își află corespondentul în conjurarea pîrghiei lumii, adică a principiului cosmic : „O, pîrghie a lumii, ce torci al vremii fir, / Te chem cu disperarea în pieptu-mi — cu delir, / Răspunde-mi cine-i suflet al lumii ? Dumnezeu ? / Orbirea ? nepăsarea ? e binele — e răul ?“

„Pîrghia“ nu răspunde însă și Mureșan face singur filozofia vieții, care e aceea pesimistă, avînd la temelie egoismul, răul, lupta oarbă pentru existență. [...]

Încheierea este :

Că simburile lumii e-eterna răutate !

Elementul zendic din *Demonism* reapare aci aproape cu aceleași versuri, ceea ce dovedește înrudirea dintre cele două compuneri. Ormuz a devenit Iehova, iar Titanul răzvrătit, pe care-l elogiază Mureșan, Satan : „O, Satan ! geniu mîndru, etern, al disperării, / Cu gemetul tău aspru ca murmurele mării — / Pricep acum zîmbirea ta tristă, vorb-amară : / «Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară». / Tu ai smucit infernul ca să-l arunci în stele, / Cu cîrduri uriașe te-ai înălțat, rebele. / Ai scos din rădăcine marea s-o-mproști în soare, / Ai vrut s-arunci în Chaos sistemele solare... / Știai că răutatea eternă-n ceruri tronă, / Că secole nătinge cu spaimă o-ncoronă“.

În timpul acestei declamații, se iscă, întocmai ca în vechiul *Faust* al lui Widmann, o furtună haotică și cerul se brăzdează cu fulgere. Mureșan, care blestemase pe Dumnezeu pentru viața ce-i fusese dată, îl înfruntă cu sarcasm, fiind încredințat de indestructibilitatea și migrația sufletului : „O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie, / Comediant bătrîne cu glas de vitejie ! / Nu vezi că nu poți face tu vun mai mare bine / Decît pe vecinicie să mă omori pe mine?... / Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci, / Că vis e a ta moarte cu slabe mîni și reci, / La sorți va pune iarăși pin lumile din cer / Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver, / Ca cu același suflet din nou să reapară / Migrației eterne unealtă de ocară — / Puternice bătrîne, gigante — un pitic, / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.“

Obosit, închinătorul Satanei se așază pe un trunchi vechi de copac, cînd deodată se aude o muzică dulce. Sînt Somnul, Visele, Vîntul și Izvorul, simbolizări ale regresiei spre asceza contemplativă și natură. Indicarea pentru fiecare a

glasului (sopran, basso, bariton, tenor) e un semn că lucrarea avea caracterul unei drame muzicale. Mureșan intră acum în întâiul stadiu de înfrînare a răului, în schopenhauerianul anahoretism. Somnul conjură luna : „Lună ! Soră ! pe-a lui frunte / Stai și-i farmecă gîndirea, / Să trăiască-n vremi cărunte / Și să-și uite toată firea. // Du-l pe țărmul vechi al mării, / Fă-l călugăr trist și slab, / Îl închină lin uitării, / Dă vieții alt prohab. / Du-te ! Du-te !“

Va să zică e de observat că în afară de eremitism se mai pomenește aci de trăire în vremi cărunte, ceea ce înseamnă că, întocmai ca Faust în epoca miticei Helene, Mureșan se va coborî în trecut, cu ajutorul viselor. Anticipînd, putem să ne încredințăm că vremea adusă în prezent este aceea a „zinei Dochii“.

În noua ipostază, Mureșan, devenit anahoret, se află lîngă o mare cu stînci pe țărmuri și insule risipite. Un castel pe jumătate năruit se vede în fund. Izbirea mării, furtuna pe-nserat, codrii înconjurători dau o priveliște de sălbăticie cosmică : „Cum norii strigă jalnic și marea sparge piatra / Și tunete bătrîne pe-a ceriurilor vatră / Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri, / Ei făuresc furtunei coroana ei de aur... / Se zvîrcole în valuri marea cea sură-n veci / Și în de stînci schelete, bătrîne, slabe, seci, / Ea aiurind lovește.“

La fereastra castelului cu bolțile sparte apare, fapt ce se întîmplase adese, „un înger“, „cu păru-n flori albastre“, cu „o stea de foc“ pe frunte. Mureșan călugărul, pătruns de o ciudată iubire pentru chipul enigmatic ca o lună printre „colosurile de muri“, care, chemat, dispare, hotărît să se lase sfărîmat, înghițit de a „valurilor larmă“, se urcă într-o luntre și-și dă drumul pe mare.

Mureșan se avîntă în larg, cu gîndul de a-și amăgi mintea cu larma valurilor, în vreme ce apare Regele Somn, care privește acel templu în ruină înecat în apă în scorburile de pereți ale căruia trăiește călugărul. Sîntem într-o regiune exotică, deși prin apropierea zinei Dochia : „Se legăn vișătorii copaci de chiparos / Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos / În ape... Iar prin crengi d-un verde-adînc de jale / S-ogîndă-n ap[a]-albastră de aur portocale.“

Somnul cheamă sunînd din corn geniile naturii, duhurile apelor și ale codrului : „Răsună corn de aur și împle noaptea clară / Cu chipuri rătăcite din lumea solitară / A codrilor... în cîrduri veniți, genii șagalnici, / Ce-acum împleți pămîntul

cu sunetele jalnici, / Acum ascunși în umbră sau tupilați sub foaie, / Pișcați picioarele-albe a fetelor bălaie, / Și zimbrii zînei Dochii pe frunți cu stemă mare, / Și voi, cai albi ai mării cu coame de ninsoare... / Învie, codru ! Duhuri cu suflet de miresme, / Zburăți prin crenges negre ca străvezie iesme, / Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa, / [Sandalele prin aer abia să treacă numa] / Pe corpuri albe haină de diamantină brumă / Să scînteie în umbră, să spînzure feeric. / Treceți încet prin aer călcînd pe întuneric.“

La început poetul s-a gîndit la un geniu al luminii, la silfi de lumină¹⁸, dar s-a oprit la Delfin, Ondină și Sirenă, și poate că dragostea Ondinei scandinave pentru Delfinul mediteranean să fie și ea un simbol al unității geologice. Oricum, episodul în care tînărul Delfin strînge în brațe pe Undină, în cîntecul Sirenei, are un rost didactic. El trebuie să puie sub ochii călugărului icoana veșnic tinerei naturi, ca un quietiv al durerii. Mureșan se ivește în zare într-o barcă purtată de lebede, ca aceea a lui Lohengrin : „...Acuma văd luntrea de departe / Cum cu-a ei plisc în brazde pe unde le împarte. / Călugăru-i... în manta-i înfășurat visează, / Al valurilor zgomot țîșnind îl salutează / Și lebede-argintoase pe planul mării-l trag, / Pe fruntea-i e-mpletită o ramură de fag... / Se pare cum că este al mării Dumnezeu, / Blînd îngînat de lebezi în mîndru visul său...“

Întrebat de Mureșan cine este, Regele Somn răspunde :

Eu ?... Eu sunt fericirea vieții pămîntene.

În chip învederat, această fericire constă pe de o parte în imitarea Nimicului, pe de alta în acele vise cu care se sfărîmă voința de viață activă, pricinuitoare de durere, și dintre care cel mai îmbietor e Chipul din Castel, ce vine la chemarea ascetului, asemeni Luceafărului : „Sufletu-mi în vecie-i atras de-a ta chemare, / Din noaptea neființei înfiorat apare...“

Mureșan și chipul se urcă în luntre și, trași „de lebezi“, se pierd „pe undele oceanici“, chemați de un țipăt jalnic, „din noaptea străvechiului Egipt“. Năluca strălucitoare nu poate fi, după definiția de încheiere a chiar Regelui Somn, decît puterea de ficțiune : „Nu știi cine e dînsa ? — un capăt e de ață / Din sufletul naturii care ne dă viață. / În orice ființă este, deși nu știi, ascete, / Nu poți să ștergi

¹⁸ Ms. 2259, f. 28.

viața cu-a gândului burete... / Renunți la fericire? — dar ea-i un vecinic vis, / De fuge ziua — vine când ochii ți-ai închis.“

Numai ficțiunea se desface de condițiile de timp și spațiu și poate duce sufletul în orice parte, chiar și înapoi spre Egipt. Cu Schopenhauer, așadar, Eminescu dă problemei fericirii o soluție estetică.

7. Povestea magului

Schița de basm filozofic căreia i-am dat numirea de *Povestea magului călător în stele*¹⁹ e foarte înrudită prin concepție cu *Mureșan* și se poate așeza în aceeași epocă²⁰. Mult mai stângace, aruncată în învălmășeala inspirației, ea are informitatea unui bronz răcit și părăsit înainte de a i se fi dat o formă hotărâtă. [...]

[8. Cassiodor]

9. Egiptul. Memento mori

Din filozofia răului în lume, Eminescu trebuia neapărat să scoată o documentare istorică a zădărniciiei. Derivația este inevitabilă și toți romanticii, roși de melancolie, au întocmit tabloul civilizațiilor. Ideea trecerii de la geneză la mișcarea lumilor îi germinează lui Eminescu din vremea primei studenții, căci *Egiptul*, care înfățișează un moment al cronologiei, e tipărit la 1 octombrie 1872. O legătură dar cu cursul lui Lepsius din sem. 1872/73 (*Istoria Egiptului și monumentele Egiptului*) nu este, mai ales că poetul se înscrisese la facultate abia la 12 decembrie. Episodul fusese conceput prin

¹⁹ Ms. 2259, f. 52—81; fragm. și în ms. 2276, II, f. 27—29; publicată de noi în întregime, însă nu critic, în *Viața românească*, 1932, nr. 9—12, p. 128—148.

²⁰ Un fragment de poem în care întâlnim de asemeni un prinț, un mag, un călugăr, în ms. 2285, f. 114 urm. Într-un foarte vechi proiect prestudențesc, caracterizat prin acea simbolistică naivă pe care am relevat-o mai sus („Dimineța sora juneții... Lesinatulu împregiuru... Vana faclia fecii... Timpul grija tiranilor“) apare „Magul de curte al prințului Animu“ (ms. 2258, f. 222 v.).

urmărire la Viena, unde, după o amintire glumeață²¹, un profesor ținea curs de istorie antică, descriind „pe craiul Rhamses” și „pe nevasta lui Rhodope”.

Lunga cronologie, ce avea să îmbrățișeze istoria omenirii până în prezent, nu-și căpătase în mintea lui Eminescu un titlu definitiv. Manuscrisul²² poartă deosebite intenții de titluri, unele înlăturate: *Memento mori* (*Tempora mutantur*) (*Vanitas vanitatum vanitas*) (*Skepsis*) (*Cugetări*) *Panorama deșertăciunilor*²³. În cercul Junimei o intitulase *Diorama*²⁴. Cu toate acestea, înțelesul demonstrativ al poemului rămîne același, căci un titlu ne duce la biblicul Ecliziast (*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*).

Începutul vastului poem readuce formularea stării onirice selenice și a mitului ca soluție a fericirii: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur, / Cînd a nopții întunerec, înstelatul rege maur, / Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc, / Însă <Iară> luna argintie, ca un palid dulce soare, / Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare, / Cînd în straturi luminoase basmele copite <copile> cresc. // Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri / Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri, / Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos, / Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină, / Unde sfinții se preîmplă în lungi haine de lumină, / Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos.”

Așezat la roata uriașă a istoriei, poetul întoarce vremea înapoi și o oprește cînd vrea: „Cînd posomorîtul basmu, vechea secolilor strajă, / Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă / Poarta naltă de la templul unde secolii se torc, / Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele, / Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, / Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc. // Și privesc... Codrii de secol, oceane de popoare / Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară / Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc / La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară, / Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară — / Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc!” [...]

²¹ G. Călinescu, *Viața lui M. Em.*, ed. a III-a, p. 192.

²² Ms. 2259, f. 86—104; ms. 2257, f. 73 urm.

²³ Publicat în întregime de noi în *România literară*, 1932, nr. 13, 15, 19 și 21.

²⁴ Torouțiu, *Stud. și doc. lit.*, IV, p. 457.

10. *Împărat și proletar*

Deși în alt metru și în altă strofă, poemul *Împărat și proletar* trebuie socotit ca o continuare și o derivație a *Panoramei*, în spiritul și sub principiul căreia se dezvoltă („Zidiți din dărmături gigantici piramide / Ca un *memento mori* pe al istoriei plan“). Tipărit mai târziu (1 dec. 1874), el e compus sub impresia evenimentelor de la 1870—1871 și probabil a lecturilor din Victor Hugo. [...] Eminescu a ridicat cu voință poemul la modul abstract, făcând din el exemplificarea dreptății relative a claselor. Oratorul care vorbește într-o tavernă plebei proletare, cu accente babuviste, e un egalitar: „Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri și bogați ! / Atunci cînd după moarte răsplată nu v-așteaptă / Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă, / Egală fiecare, și să trăim ca frați !“

El nu critică numai regimul politic, ci și cel economic, făcînd aluzie la originea uzurpatorie a averilor („prin bunuri ce furară“) și la salariul de mizerie („Voi, ce din munca voastră abia puteți trăi“). Cezarul e un filozof schopenhauerian, încredințat de universalitatea „principiului rău“. Privitor sumbru al acestui act de *fortuna labilis*, el nu mai încearcă nici un quietiv, ci se lasă în voia unui nihilism filozofic desăvîrșit: „Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește, / Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi / Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește / Eterna alergare ... și-un gînd te-ademeneste : / «Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi»“.

Aceasta este, de fapt, încheierea inevitabilă a *Panoramei deșertăciunilor*, dată fiind premisa ei pesimistă.

11. *Asia budistă. Descripția Indiei*

Lista civilizațiilor a mărit fără îndoială circumferența istorică și geografică a poetului. Din vremea sau după părăsirea lungii panorame, găsim fragmente descriptive sau narrative, care, deși singuratice și în alte moduri poetice, trebuie socotite ca piese de *imago mundi*. [...]

12. *Sarmis*

Încă de cînd își redacta poemul deșertăciunilor, Eminescu fusese fulgerat de ideea unei epopei dacice. Episodul cuceririi Daciei, care la început avea numai cîteva strofe, luă pe dată,

în dauna întregului, proporții considerabile. Lira patriotică, din ce în ce mai sonoră, înăbuși curînd intențiile hronografice, și lungul poem se sfărîmă în fragmente pe care poetul fie le publică deosebit (ca *Egipetul*), fie le folosi în noi compuneri. Proiectul unei epopei sau drame daco-romane e mai vechi, din chiar epoca studenției, dar, spre a păstra cronologia faptelor istorice, vom trece la un poem meditat, după arătarile poetului, între 1875 dec.-iulie 1877²⁵, și anume la *Sarmis*, care totuși soarbe în el materia din mai vechiul *Mureșan*. Sub deosebite titluri (*Gemenii*²⁶, *Nunta lui Brigbelu*²⁷, *Sarmis*²⁸), se cuprinde cam aceeași poveste a doi frați gemeni, Brigbelu și nebunul Sarmis, cu deosebirea că o dată²⁹ geamănul nebun este Boerebist.

În sala cea înaltă a domniei, în care în firide de-a lungul pereților se văd chipurile tăiate „în marmur” ale regilor daci, intră Brigbelu cu o față de rășină în mâini. Tronul cu chipul fratelui său Sarmis, care lipsește de un an, e acoperit de un văl negru, semn că regele e socotit mort. Un ceas de nisip arată vremea. Din monologul lui Brigbelu reiese că Sarmis a fost înlăturat („L-am dat deci la o parte”), poate pus în lanțuri („Pe cînd c-un om în lanțuri de-i frate chiar, ce-mi pasă!”), și că peste o oră fratele cel vînzător va avea coroana. Într-o redacție mai lungă²⁹, regele Sarmis apărea la început plimbîndu-se în barcă cu logodnica sa Tomiris, căreia îi spunea cuvinte de dragoste ce-au trecut apoi în parte în *Scrisoarea IV*. Lucru curios — dovadă că Eminescu voia cu orice chip să folosească un material mai vechi — întu-necatul Brigbel e un pesimist cu vorbele înseși ale lui Mureșan. [...]

Așadar, pesimismul lui Mureșan a devenit, în chip cam silnic, la Brigbelu, machiavelism. Dar a rămas concepția lui Iehova-Ormuz (aci Zamolxe), ca principiu al răului, adică al vieții. S-a zis³⁰ că Sarmis, căruia i se răpise tronul și iubita, avea temei propriu să blesteme pe Zamolxe, și că de aceea nu se poate apăsa asupra pesimismului. În realitate, amîndoi frații sînt pesimiști cu frazele furate lui Mureșan, cu

²⁵ Ms. 2259, f. 287 urm.

²⁶ Ms. 2261, f. 1 urm., publ. în *Poesii postume*; ms. 2278, f. 23 urm.

²⁷ Ms. 2256, f. 12—13, ms. 2259, f. 287 urm., ms. 2260, f. 222 urm., ms. 2283, f. 151 urm.

²⁸ Ms. 2286 (încep. caiet.), ms. 2283 (invers).

²⁹ Ms. 2259.

³⁰ I. Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, p. 16.

deosebire că unul își face o politică bizuită pe rău. Apariția lui Zamolxe de partea lui Brigbelu a putut însemna în conștiința lui Eminescu exemplificarea ideii știute că Dumnezeu, „comediantul bătrîn“, și exponenții săi, „popii“, patronează această lume a minciunii. [...]

13. *Nirvana (Rugăciunea unui dac)*

Într-unul din manuscrise³¹ apare alături de *Sarmis* și *Rugăciunea unui dac*. Pe aceasta din urmă poetul a publicat-o abia la 1 sept. 1879. Dar legătura dintre ele este incontestabilă, *Rugăciunea* nefiind decît o dezvoltare a blestemului lui Sarmis față de Zamolxe, așa cum se vede din alt ms. mai întins³². Cu toate astea, blestemul regelui dac depășise cu mult logica epică a poemului, devenind un adevărat elogiu al neantului, așa încît poetul însuși se gîndește o clipă să-l intituleze *Nirvana*³³. În forma aceasta el e cu totul sublimat de fabulă și păstrarea legăturii cu mitul getic nu mai are nici un rost. Dacul cere aici zeului :

Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos !

precum Moise al lui Vigny cerea moartea :

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Dacul vrea să poată să moară, să dispară fără urmă în stingerea eternă. De aici reiese că Dacul-Sarmis, care nu e un geniu ca Moise sau ca Luceafărul, nu poate să moară, ceea ce, evident, ne duce și la credința geților în nemurirea sufletului în cerul lui Zamolxe (v. Herodot), dar readuce concepția panteistică a eternelor forme din lume, a migrației sufletului individual din *Mureșan* ; „La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri / Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver — / Ce cu același suflet din nou să reapară / Migrației eterne unealtă de ocară... / Puternice, bătrîne, gigante — un pitic, / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.“

Dacul cere așadar extincția totală, pe care Zamolxe nu o poate da. În amărăciunea sa e ceva din sufletul ebraic al Cărții lui Iov : „Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă, / Să binecuvînteze pe cel ce mă împilă... / Gonit de

³¹ Ms. 2260, f. 222 urm.

³² Ms. 2259, f. 302 urm.

³³ Ms. 2260, f. 229.

toată lumea prin anii mei să trec, / Pîn' ce-oi simți că
ochiu-mi de lacrimi e sec... // Că pot să-mi blestem mama,
pe care am iubit-o..."

După cum Eminescu sfărîmase *Panorama* publicînd
Egiptul (alt element, cum e acela al „cugetătorului“, a intrat
în *Scrisoarea I*), după cum dezarticulase *Mureșan* spre a
scoate *Gemenii*, tot astfel desfăcu și această din urmă com-
punere, din care, după scoaterea *Rugăciunii unui dac*, a
transportat pietre în *Scrisorile I, III, IV* și în *S-a dus*
amorul.³⁴

14. *Horiadele*

Unul din proiectele cele mai dragi lui Eminescu, pe care
însă n-a avut răgazul de a-l duce la bun sfîrșit, a fost acela
al unei mari epopei sau drame daco-romane. Ideea poetizării
genezei poporului nostru datează de la începuturile sale poe-
tice, cînd, sub numele lui Horia (*Răsunet, Horiadele,*
Iancu)³⁵, plănuia, după aruncarea cîtorva versuri naționa-
liste (12): „Horia pe-un munte falnic sta călare: / O co-
roană sură munților se pare... // Eu am, zice-un tunet, suflet
[negru] mare, greu, / Dar mai mare suflet bate-n pieptul seu.
/ Fruntea-mi este albă ca de ani o mie, / Dară a lui nume
mai mult o să ție..." o genealogie năstrușnică a României:

„Italia lumea schimbată la față, pămîntul în delir, soarele
beat. Limba e muzica celui mai mare maestru a ei, muzica
nu e decît limba română pusă-n muzică. Limba română
născută pe note, limba română cîntată în ape, țeara unei
feerii.

Vulturul Gloriei romane a smuls inima din Roma mu-
rindă, spre a o rei[a]duce la Dumnezeu de unde venise. Dar
setos de victorii el se repezi asupra unui gigantic Faur, îl
rupse în bucăți, îl omorî, dar lăsa să cază inima Romei în
pămîntul [Faurului] Bourului. Acel pămînt era Dacia“.

Aci, în legătură cu această exaltare pentru Italia, este
însemnarea: „Io amo la lingua italiana“ etc.

15. *Decebal, epopee*

Formele hotărîte de închegare a proiectului nu apar
decît în epoca studentescă. Materia nu era nouă de altfel

³⁴ Vezi C. Botez, ediția *Poeziilor* lui Eminescu, p. 346—347.

³⁵ Ms. 2262, f. 4.

pentru literatura română și totul îl împingea spre ea. Eminescu a voit la început să trateze episodul într-o epopee în patru cînturi, după cum reiese dintr-o însemnare³⁶, în care se străvede intenția de a solidariza și pe zeii nordici, a căror reședință se află, ca de obicei, în fundul mării înghețate. [...]

[16. *Decebal, ciclu*; 17. *Decebal, dramă*; 18. *Dochia*]

19. *Ovidiu în Dacia. Crucea-n Dacia sau Joe și Crist*

Nu numai Dacia păgînă de sub munte, ci și Sciția mică și Dacia creștină intrase în sfera de preocupare artistică a poetului. Încă din epoca prestudențească și cu mult înainte de V. Alecsandri, visase o dramă în jurul lui *Ovidiu în Dacia*, al cărui caracter urma să fie scos din operele poetului latin. După *Polyeucte* al lui Corneille ar fi voit să facă o tragedie creștină de tip clasic, *Crucea-n Dacia sau Joe și Crist*³⁷:

„Așa-numita dramă clasică s-ar putea introduce prin piese ca *Ovidiu (în Dacia)*, caracter și idei în operele sale, *Crucea-n Dacia sau Joe și Crist*...” (*Polyeucte*).

20. *Strigoii*

În evul turbure al Daciei creștine din vremea năvălirilor barbare trebuie pusă bizara compunere *Strigoii* (publ. 1 dec. 1876)³⁸, care, prin vagul istoric, trezește nedumeriri. Se vorbește aci de un Arald, stăpîn peste avari, a cărui logodnică, Maria, regină dunăreană, moare, după ce cu dragostea îi potolise elanul cotropitor și-l creștinase. Dacă ceva limpede documentar se află în această compunere, atunci este descrierea, valabilă în general, a năvălirii barbarilor. [...]

21. *Arpad, regele ungarilor*

Chiar și despre năvala ungarilor, poetul plănuise la Viena (februarie 1870?), de astă dată cu gânduri satirice, un *Arpad, regele ungarilor, Operetă cu cîntece în 3 acte*³⁹. [...]

³⁶ Ms. 2286, f. 72 (epoca Berlin).

³⁷ Ms. 2254, f. 19.

³⁸ Vezi și ms. 2262, f. 164 urm.

³⁹ Ms. 2257, f. 53 și 56; *Poezii postume*.

Că Eminescu a voit să facă drame istorice sau în sfîrșit opere literare, inspirate din trecutul țării noastre, îndeosebi al Moldovei, nimic de mirare. Duhul vremii era astfel fiindcă toți, Asachi, Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu, Hasdeu ș.c. compuseseră în marginea cronicilor. Dar dacă asemenea gânduri au stătut în capul poetului oricînd, încă de cînd sorbea, în reprezentațiile de teatru, drame patriotice, curînd ele s-au luat după apa mai mare a unor preocupări ivite în vremea studenției. Metoda reîncarnărilor, priveliștea trecătoare a civilizațiilor au statornicit la Eminescu modul ciclic, imens. Migrația sufletelor era însă anevoios de înfăptuit într-un șir de domnii scurte ca acele ale Moldovei. În această privință se cer spații de timp mari, pentru a da iluzia sublimă a rotației tuturor formelor cosmice într-un ev dat. O panoramă a deșertăciunii, un memento mori nu se putea iarași scoate (și nu s-a putut niciodată) dintr-o istorie națională în care stăpînește sentimentul egoist al păstrării și vredniciei neamului. Și apoi Eminescu era un naționalist furtunos. Totuși metoda ciclică a învins, în singurul chip ce era cu putință, în acela al unui principiu de continuitate, al unei zodii stăpînitore asupra a mai multe generații. Eminescu a împrumutat așadar fatalitatea tragediei elenice, făcînd din Mușatini o seminție de atrizi, urmărită de patima vărsării de sînge. [...]

Ar fi nehibzuit să dăm înșirării domniilor înțelesul ciclic absolut, de vreme ce poetul însuși nu l-a înfăptuit și s-a clătinat între felurite intenții. Ordinea pe care o punem are darul numai de a descoperi firul roșu cu care Eminescu voise să coasă unele file și de a arăta întinderea cîmpului istoric în care s-a mișcat. [...]

[23. *Nunta lui Dragoș* ; 24. *Bogdan-Dragoș*]

25. *Proiecte cu Mușatini*

Cu Bogdan-Dragoș, adică cu familia Drăgoșeștilor, începe la poet neamul Mușatin. Pentru el (cel puțin în vremea acestor lucrări), Bogdan I, cel care izgonise pe Balce și care întemeiase de fapt țara, e un Mușat⁴⁰, Bogdan Mușat, și

⁴⁰ Ms. 2277, f. 4—13.

ceilalți domni, Petru, Roman și Ștefan Mușat, sînt urmași ai acestuia. [...] Oricum, pentru Eminescu, dinastia tragică și moldoveană e aceea a Mușatinilor, care, începînd cu Bogdan, deschide șirul crimelor atridice. Atîta venerație pune el în acest nume, încît mai în glumă, mai în rătăcirea minții, întocmea un epitaf pentru mamă-sa Raluca, în care făcea din tată-său un boier din vremea Mușatinului Alexandru cel Bun. [...]

Numele îl urmărea. Compuneri nenumărate îi mișunau în minte, totul ciclic⁴¹: *Mușat și codrul*, *Visele unei nopți de vară*, *Mușat în biserică*, *Mușat la domnie*, *Mușat în război*, *Mușat și cititorul de zodii*, *Mușat și vitejiile de pe cale*. După felul uneia din ele care a fost începută (*Mușatin și codrul*), haina lor ar fi fost poporană, oricît un titlu ne amintește o piesă de Shakespeare. [...]

26. *Dodecameron dramatic*

Așezarea monografiei Mușatinilor în ciclu de tragedie, în temeiul eredității vărsării de sînge, poate fi vădită și din analiza proiectelor eminesciene, dar devine sigură din anumite însemnări, cum e aceasta⁴²:

*Dodecameron dramatic*⁴³

1. Neamul Mușatin. Dragoș-vodă [Mircea-vodă, bătălia de la Nicopole].
2. Alexandru cel Bun. Carl der Grosse.
3. Ștefan și Ilie. Sarmis.
4. Ștefan cel Mare. El însuși.
5. Bogdan cel Chior. Orland *.
6. Ștefan cel Tânăr. Harald [Twardowski].
7. Petru Rareș. Eginhard.
8. Alexandru și Ilieș.
9. Alexandru Lăpușneanu.
10. Despot-vodă.
11. Alexandru Lăpușneanu.

⁴¹ Ms. 2279, f. 103, v. (vara 1880 ?).

⁴² Ms. 2275, f. 175 v.

⁴³ Aceste două cuvinte sînt în dreapta ms., subliniate. La punctul 5, în loc de *Orland* s-ar putea citi *Orbul*.

Și altă însemnare⁴⁴ arăta intenția de a deosebi zece momente de la Dragoș și până la „stingerea neamului mușatin“, pomenind de Lațcu, Petru Mușat, Alexandru cel Bun și „tragica moarte a fiilor săi“, Alexandru și Ilie „ș-orbirea unuia“, Ștefan cel Mare, fuga lui Petru Rareș, Bogdan cel Chior, iarăși de Petru Rareș, Ștefan cel Tânăr, de Arbore și fata lui, de Petru Rareș, domnița Ruxandra „iubită de doi boieri tineri“, de un stolnic Bogdan „ușor și bețiv“, de Lăpușneanu și Despot-vodă.

Schița *Dodecameronului* e fugară și nu realizează cele 12 momente. Introducerea lui Mircea, pe care Eminescu îl aduce în cunoscuta *Scrisoare*, trebuia să intre poate episodic, dar nu e cu neputință ca, aflînd de teoria lui Hasdeu a Mușatinilor-Basarabi, Eminescu să fi voit, spre a-și sătura admirația pentru domnul muntean, să vîre pe Mircea în ceata Mușatinilor. Alexandru cel Bun trebuia să fie un soi de Carol cel Mare, ura dintre Iliăș și Ștefan avea să repete pe cea dintre Sarmis și Brigbelu. Numai Ștefan cel Mare rămînea incomparabil, el însuși. În figura lui Ștefan cel Tânăr intra ceva din frămîntările metafizice (și într-adevăr așa a și făcut Eminescu) ale lui Arald din *Strigoii* și ale Faustului polonez, Twardowski. [...]

[27. *Alexandru cel Bun* ; 28. *Bogdan-vodă* ; 29. *Mira (Ștefan cel Tânăr)* ; 30. *Cel din urmă Mușatin* ; 31. *Alexandru Lăpușneanu* ; 32. *Doamna Chiajna* ; 33. *Răzvan* ; 34. *Mira (Marcu-vodă)* ; 35. *Dabija-vodă* ; 36. *Cenușotcă*]

37. *Doja, Horia, Iancu*

Materia acestor compuneri cu idee națională este scoasă, precum se vede, îndeosebi din istoria Moldovei.⁴⁵ Dar în trecerea lui prin Ardeal, poetul a întrevăzut un poem al românismului cu eroi transilvani, sub titluri în stil Heliade ori Mureșan, ca *Horiadele*, *Răsunet*, *Iancu*⁴⁶, unde avea să cînte facerea României din inima murindă a Romei smulșă

⁴⁴ Ms. 2308, f. 88.

⁴⁵ Cît a fost sufleur în trupa lui Iorgu Caragiale, a scris enorm. Piesa *Tudor Vladimirescu* i-a atras chiar ura de moarte a lui Macedonski (Em. C. Grigoraș, *Em[inescu] sociolog-matematic*, în *Adev.*, 15 noiembrie 1928). Izvorul acestei informații nu ne este cunoscut.

⁴⁶ Ms. 2262, f. 4.

de vulturul Gloriei și căzută în pământul Bourului. Această geneză transcrisă de noi mai sus e aceeași pe care Toma Nour o desfășoară în *Marcu-vodă*. Acolo națiunea-stîncă era încorporată în Mihai, aci va fi desigur în Horea. Însă din arătarea numelor se constată că Eminescu îmbrățișa pe toți eroii mișcărilor iobăgești de la 1514 pînă la 1848, de vreme ce pomenea și de Iancu. Iar în altă parte s-ar părea că s-ar fi gîndit și la niște drame cu subiect ardelenesc, *Doja*, *Horia*, tratînd deci mișcarea curuților și aceea a moților.⁴⁷ Toate acestea împreună cu tot ceea ce cuprinde ca personaj pe Nour au fost însă plănuite înainte de *Geniu pustiu*, în care sînt aduse și revoluția de la 1848, și numele, anulador pentru tot ce se proiectase înainte, al lui Toma Nour. Încă de pe atunci ideea națională se împerechea, cum am văzut, cu atitudini decepționiste de rău al veacului, ce diforma cu totul planul inițial. Nebunia, lunatecia înfățișează la poet, în această epocă, cea mai înaltă expresie a durerii universale. Ștefăniță, Miron au mai mult sau mai puțin mintea răătăcită. Dacă, prin urmare, Eminescu și-a ales ca erou pe Iancu, a făcut aceasta gîndindu-se și la înstrăinarea mintală a acestuia, prilej potrivit de a crea un erou romantic, cu vorbe alegorice. Însemnările aceste: „Răzbunarea română. Ariel, Faust. Un Don Juan român“, alături de schița *Horiadelor*, chiar dacă n-ar avea vreo legătură cu textul propriu-zis, au cu el un raport de concepție generală. Patrioții lui Eminescu sînt toți faustieni și byronieni, munciți de gînduri mari și de îndoieli. Cînd eroul nu poate fi nebun, Eminescu îl alege poet, ca să mediteze astfel prin el asupra destinelor omenești. De aceea a fost ales Mureșan, într-un poem ce ar fi trebuit să fie patriotic și a devenit, de prea multe întrebări, metafizic.

O parte din versurile *Horiadelor* au fost scrise și sînt acele cunoscute sub titlul *Horia*⁴⁸: „Să priveasc-Ardealul
lunei i-e rușine / C-a robii copiii-i pe sub mîni streine. /
Ci-ntr-un nor de abur, într-un vîl de ceață, / Își ascunde
tristă galbena ei față. // Horia pe-un munte falnic stă că-
lare: / O coroană sură munților se pare. / Iar Carpații
țepeni, îngropați în nori, / Își vuiau pin tunet gîndurile
lor... // Și un stol de vulturi muntele-ncongior / Cugetînd
că-i Joe, Dumnezeuul lor. / Cînd [încins cu fală] în miezul

⁴⁷ Ms. 2254, f. 301 v.

⁴⁸ *Postume*; ms. 2259, f. 34.

noapții, cunatat cu nimb, / Fulgerul [Fulgerele] aruncă sus de pe Olimp.“

Se recunoaște și aici obiceiul de a ridica la mit un erou istoric, de a personifica elementele naturii, lună, tunet, munți, de a amesteca pe zei în faptele oamenilor și de a da un înțeles metafizic și alegoric istoriei naționale. [...]

[38. Poveste (Poesis, Carmen-Sylva)]

39. Emmi

Cele mai multe din intențiile sale naționaliste Eminescu a încercat să le înfăptuiască în teatru. Genul era și mai potrivit materiei și de altfel trebuia să-i placă, ca unuia ce trăise printre culise. De aceea, tot plănuiind drame istorice, Eminescu găsea în mintea lui idei pentru diferite lucrări dramatice ce ieșeau din acest cadru. Iată pentru ce e nimerit să cercetăm tot aici celelalte proiecte de dramă cu alte cuprinsuri. [...]

Eminescu a crezut că e nimerit să scrie o „dramă“ originală „într-un act“, pe care, cum nu-i era obiceiul, aproape a terminat-o : *Amor pierdut — viață pierdută. Emmi*⁴⁹. Epoca de facere, judecând și după stil, trebuie pusă așadar între *Geniu pustiu* și data mergerii la Viena. În Vasile Alexandrescu, poet de 35 ani, e ușor de recunoscut Vasile Alecsandri. Și vârsta pînă la un punct este potrivită, fiindcă în 1852, cînd se petrece acțiunea, poetul *Steluței* ar fi avut peste 30 de ani. Emmi, care e tuberculoasă, se află la Wiesbaden, în hotelul băilor, îngrijită de doctorul Alecu și de bătrîna slugă Niță, iubită de Alecu Criste, tînăr de 22 ani. Doctorul nu mai dă nici o nădejde. O bucurie mare îi poate prelungi viața, o durere i-o poate reteza. [...]

[40. *Demon și inger* ; 41. *Văduva din Ephes* ; 42. *Vereana* ; 43. *Junețea lui Mirabeau* ; 44. *Județul împăratului* ; 45. *Infamia, cruzimea și desperarea* ; 46. *Bedlem-Comodie* ; 47. *Trei flori albe și alte pretinse proiecte*]

⁴⁹ Ms. 2254, f. 30 urm. ; *Op. compl.*

Aruncînd acum o privire înapoi, ne putem da seama cum intenția metafizică a lui Eminescu de a îmbrățișa destinele omului s-a sfârșit chiar de la început. Platonizant în adolescență, dar patriot, naționalist ca student, dar pesimist mai documentat, redevine curînd biograful Mușatinilor, cu ochiul deschis asupra realității etnice. În chiar *Ștefan cel Tânăr (Mira)*, întorcîndu-se asupra ideii din *Epigonii*, pusese față în față două generații, după obiceiul lui V. Alecsandri, pe bătrînii iubitori de glia strămoșească și pe tinerii decepționați și byronizanți. Acum Eminescu începuse a avea convingeri politice din ce în ce mai neted conservatoare, pornise să studieze istoricește și sociologicește clasele sociale românești, așa încît, alături de venerația pentru trecut, a luat ființă în chip firesc la el gîndul zugrăvirii societății contemporane, din era liberală. Din acest fel de preocupare s-a născut ideea unei comedii în trei acte, *Gogu Tatii*⁵⁰, care trebuia să picteze mediul de țară cu vechea boierie față de noua generație a tînarului stat constituțional. Imprimarele prefecturii județului Vaslui, pe care sînt scrise cele cîteva scene, arată că piesa a fost concepută în vremea revizoratu-lui, cam prin 1876. [...]

49. *Boierimea de altădată* (13). *Istorie miniaturală*

Zugrăvirea boieriei de țară cu moravuri sănătoase, păstrătoare, încă puternice, dar și cu semne de vermină, se ispi-tește Eminescu s-o facă mai pe îndelete, în proză, într-o încercare de nuvelă sau poate de roman, căreia îi putem spune *Boierimea de altădată*⁵¹. Compunerea datează, după scriere, din epoca ieșană, după 1875 însă, căci numele de Creangă dat eroului principal pare sugerat de prietenia cu Ion Creangă (îl folosisese totuși și M. Kogălniceanu⁵²). E un tablou al vieții românești plin de toată filozofia socială a viitorului redactor de la *Timpul*, care folosește în chip in-vederat amintiri din copilărie și poate știri despre curtea boieru-lui Balș-Dumbrăveanu, după spuse de-ale lui Gh. Eminovici.

⁵⁰ Ms. 2254, f. 262 urm. ; *Opere compl.*

⁵¹ Ms. 2255, f. 162—167.

⁵² *Două femei împotriva unui bărbat*, Iași, La Cantora Foaiei Sătești, 1840 (Repertoriul Teatrului Național din Iași, No. 5).

noptii, cunatat cu nimb, / Fulgerul [Fulgerele] aruncă sus de pe Olimp.”

Se recunoaște și aici obiceiul de a ridica la mit un erou istoric, de a personifica elementele naturii, lună, tunet, munți, de a amesteca pe zei în faptele oamenilor și de a da un înțeles metafizic și alegoric istoriei naționale. [...]

[38. Poveste (Poesis, Carmen-Sylva)]

39. Emmi

Cele mai multe din intențiile sale naționaliste Eminescu a încercat să le înfăptuiască în teatru. Genul era și mai potrivit materiei și de altfel trebuia să-i placă, ca unuia ce trăise printre culise. De aceea, tot plănuiind drame istorice, Eminescu găsea în mintea lui idei pentru diferite lucrări dramatice ce ieșeau din acest cadru. Iată pentru ce e nimerit să cercetăm tot aici celelalte proiecte de dramă cu alte cuprinsuri. [...]

Eminescu a crezut că e nimerit să scrie o „dramă” originală „într-un act”, pe care, cum nu-i era obiceiul, aproape a terminat-o: *Amor pierdut — viață pierdută. Emmi*⁴⁹. Epoca de facere, judecând și după stil, trebuie pusă așadar între *Geniu pustiu* și data mergerii la Viena. În Vasile Alexandrescu, poet de 35 ani, e ușor de recunoscut Vasile Alecsandri. Și vârsta pînă la un punct este potrivită, fiindcă în 1852, cînd se petrece acțiunea, poetul *Steluței* ar fi avut peste 30 de ani. Emmi, care e tuberculoasă, se află la Wiesbaden, în hotelul băilor, îngrijită de doctorul Alecu și de bătrîna slugă Niță, iubită de Alecu Criste, tînăr de 22 ani. Doctorul nu mai dă nici o nădejde. O bucurie mare îi poate prelungi viața, o durere i-o poate reteza. [...]

[40. *Demon și inger* ; 41. *Văduva din Ephes* ; 42. *Vereana* ; 43. *Junetea lui Mirabeau* ; 44. *Județul împăratului* ; 45. *Infamia, cruzimea și desperarea* ; 46. *Bedlem-Comodie* ; 47. *Trei flori albe și alte pretinse proiecte*]

⁴⁹ Ms. 2254, f. 30 urm. ; *Op. compl.*

Aruncînd acum o privire înapoi, ne putem da seama cum intenția metafizică a lui Eminescu de a îmbrățișa destinele omului s-a sfărîmat chiar de la început. Platonizant în adolescență, dar patriot, naționalist ca student, dar pesimist mai documentat, redevine curînd biograful Mușatinilor, cu ochiul deschis asupra realității etnice. În chiar *Ștefan cel Tânăr (Mira)*, întorcîndu-se asupra ideii din *Epigonii*, pusese față în față două generații, după obiceiul lui V. Alecsandri, pe bătrînii iubitori de glia strămoșească și pe tinerii decepționați și byronizanți. Acum Eminescu începuse a avea convingeri politice din ce în ce mai neted conservatoare, pornise să studieze istoricește și sociologicește clasele sociale românești, așa încît, alături de venerația pentru trecut, a luat ființă în chip firesc la el gîndul zugrăvirii societății contemporane, din era liberală. Din acest fel de preocupare s-a născut ideea unei comedii în trei acte, *Gogu Tatii*⁵⁰, care trebuia să picteze mediul de țară cu vechea boierie față de noua generație a tînarului stat constituțional. Imprimarele prefecturii județului Vaslui, pe care sînt scrise cele cîteva scene, arată că piesa a fost concepută în vremea revizoratu-lui, cam prin 1876. [...]

49. *Boierimea de altădată (13). Istorie miniaturală*

Zugrăvirea boieriei de țară cu moravuri sănătoase, păstrătoare, încă puternice, dar și cu semne de vermină, se ispi-tește Eminescu s-o facă mai pe îndelete, în proză, într-o încercare de nuvelă sau poate de roman, căreia îi putem spune *Boierimea de altădată*⁵¹. Compunerea datează, după scriere, din epoca ieșană, după 1875 însă, căci numele de Creangă dat eroului principal pare sugerat de prietenia cu Ion Creangă (îl folosisese totuși și M. Kogălniceanu⁵²). E un tablou al vieții românești plin de toată filozofia socială a viitorului redactor de la *Timpul*, care folosește în chip in-vederat amintiri din copilărie și poate știri despre curtea boieru-lui Balș-Dumbrăveanu, după spuse de-ale lui Gh. Eminovici.

⁵⁰ Ms. 2254, f. 262 urm.; *Opere compl.*

⁵¹ Ms. 2255, f. 162—167.

⁵² *Două femei împotriva unui bărbat*, Iași, La Cantora Foaiei sătești, 1840 (Repertoriul Teatrului Național din Iași, No. 5).

Pe cît de bizare sînt nuvelele cunoscute ale poetului, pe atît de plină de culoare locală e aceasta, din care se desprinde un Eminescu mai puțin romantic și mai sociolog, nu fără o rudenie cu Wilhelm de Kotzebue⁵³. [...]

50. *Pustnicul*

Tot în această epocă ar fi fost să fie așezată și narațiunea versificată în octave sub titlul *Pustnicul* și în care sîntem introduși într-un salon romantic ieșan cu candelabre de argint, cu ofițeri „gulerati“, cu o copilă „roșie ca o garoafă“, care este însă un „demon crud“. Compararea începe a avea acea notă misogină caracteristică poetului mai târziu, dar deocamdată totul se mărginește la un comentariu malițios și voluptos totdeodată în stilul mussetian, cu digresiuni din *Mardoche* și *Namouna*. Și obiceiul de a cita nume proprii, de altfel tot din romantici (Hugo, Byron), de a deplînge prostituirea unui înger e a lui Musset, la *Noptile* căruia pare a face aluzie expresia „nopti romantice“⁵⁴. Însă pentru ca să merite titlul *Pustnicul*, înseamnă că poetul avea să ne aducă un ascet sau avea să convertească la ascetism pe unul din eroi, spre a răspunde ușurătății vieții și a femeilor. [...]

51. *Moș Iosif*

Ideea pustnicului nu este la Eminescu decît o continuare a eremitismului din *Mureșan*, potrivit aci mediului istoric. Figura lui Moș Iosif a zugrăvit-o poetul deosebit, ca sihastru călugăr, poate în marginea compunerii *Boierimea de altădată*, însă cu alt rost, într-un fragment pe care-l vom numi *Moș Iosif*⁵⁵. Aici a încercat poetul să îndreptățească toată cugețarea generației bătrîne cu credința religioasă, cu geocentrismul, astrologismul și primitivismul ei. [...]

52. *Aur, mărire și amor*

O zugrăvire mai amănunțită a societății ieșene pe la 1840 a căutat Eminescu a face tot în proză și cu oarecare ecouri

⁵³ *Laskar Vioresku*, Leipzig, 1860.

⁵⁴ Într-o notiță bibliografică (ms. 2278, f. 80 v.—82) se află și „Young, *Noptile*, Buc., 1835“.

⁵⁵ Ms. 2286, f. 2—5.

din C. Negruzzi, în *Aur, mărire și amor*⁵⁶. Din nou se observă intențiunea de a studia mediul social al vremii și de a exalta generația bătrânilor. Încolo apare și aci un tânăr cu „răul veacului“, iubind o femeie și fiind iubit de alta, întocmai ca în *Mira*. Asemenea concepție ne-ar duce mai degrabă în epoca studențească, totuși unele informații bibliografice presupun că poetul scrisese schița fiind în țară, la Iași, fie și într-o vacanță. Ca și în *Pustnicul*, totul se petrece într-un salon. [...]

[53. Falsificatorii de bani]

54. Părintele Ermolachie Chisăliță

După ce făcuse tabloul boierimii de țară, Eminescu se gîndea să-l facă și pe acela al satului, cu intelectualitatea lui întrupată în popă și dascăl. Desigur el voia să petreacă, și adesea îl surprindem glumind pentru el însuși, cu expresii ce n-ar fi putut fi date la iveală, totuși comicul de parodie era una din năzuințele lui. Citirea sau recitirea proaspătă a *Iliadei* (precum și a lui Slavici, din care sînt scoase numele proprii) poate lămuri tonul homeric al glumei căreia îi putem spune *Părintele Ermolachie Chisăliță*⁵⁷. [...]

55. Avatarii faraonului Tlă

Cea mai de seamă derivație a panoramei omenirii este la Eminescu năzuința de a găsi principiul vieții, de a scrie cu alte cuvinte o literatură filozofică. Dacă, prin urmare, pe de o parte, îmbrățișînd metoda cronologică și ciclică, se îndrepta spre istoria țării, pe de alta, în proiecte de nuvele, se încerca să se uite în dosul aparențelor și să dea o soluție existenței. Una din cele dintîi schițe cu aer metafizic este aceea pe care am găsit potrivit a o intitula *Avatarii faraonului Tlă*⁵⁸. În ea este pe scurt vorba de metempsihoză, și anume de reîncarnările unui faraon. Pomenindu-se de Egipt în primul rînd, cu momente și imagini din cunoscutul *Egipt*, publicat în octombrie 1872, nuvela a fost scrisă cu toată probabilitatea la Viena, dar nicidecum mai înainte, fiindcă

⁵⁶ Ms. 2255, f. 85—91.

⁵⁷ Ms. 2255, f. 188—194.

⁵⁸ Ms. 2255, f. 92—161.

puterea de abstracție filozofică are forma academică a vremilor de studenție. [...]

Spre a trece la subiectul nuvelei, Rodope murise și fusese dusă în piramidă. Regele, bolnav de tristeță, după o preumblare în barcă pe Nil, intră în palat și acolo, într-o oglindă magică ce răsfrânge cerul, cheamă pe Isis. Scena este aceeași din *Egiptul*, cu deosebire că acolo Magul e acela care consultă oglinda de aur. Conjurația catoptromantică am mai întâlnit-o de altfel în *Povestea magului*. Răspunsul zeiței Isis cuprinde filozofia veșnicei migrații a tipurilor eterne prin pulbere, adică panteismul budisto-schopenhauerian. Într-un pahar de apă în care a turnat o licoare, faraonul vede reîncarnările lui viitoare. [...]

56. *Archaeus*

Metempsihoza singură e o formă prea populară pentru ca Eminescu să fi fost mulțumit cu ea. Rămânând și mai departe la gândul de a explica literar migrația sufletului, identitatea în pluralitate în temeiul acelui idealism panteistic ce este caracteristic romantismului, el umblă să aducă o documentație filozofică mai severă, să facă o nuvelă propriu-zis metafizică. Fragmentul *Archaeus*⁵⁹ este o astfel de încercare, datînd după stil și ortografie din epoca ieșană. Fiindcă se amintește acolo de regele Tlă („Auzit-ai tu vrodată povestea regelui Tlă?”), ne putem închipui că s-ar putea să fie o introducere, planuită mai tîrziu, a nuvelei de mai sus. După ce va fi făcut teoria veșniciei formelor universului, bătrînul ar fi povestit ca o ilustrație *Avatarii faraonului Tlă*. Afirmatia că spiritul lumii se înfăptuiește „ici ca rege, colo ca cerșetor”, ar fi fost foarte nimerit demonstrată prin aceea că Tlă este o dată rege în Memfis și apoi cerșetor în Sevilla. Însă așa cum se află, fragmentul este cu mult evoluat conceptual și alcătuiește un element deosebit.

Eroul nuvelei merge la crîșma „Corabia lui Noe”, unde se întâlnește cu un moșneag original, cu păr alb, ras cu totul la față și mirosind în chip plăcut a tabac. Acesta încearcă să lămurească tînarului ce este Archaeus. El îi expune apriorismul în chipul acel propriu schopenhauerian, pe care-l vom studia :

⁵⁹ Ms. 2269, f. 19—39 ; *Scrieri politice*, p. 283 urm. ; fragment în ms. 2268, f. 22—23.

„— Şşut ! Taci, nepoate... Toate celea la vremea lor. Am să-ţi spun eu îndată cine-i Archaeus, numai mai întâi bea şi tu păharul de vin şi ascultă următoarele cuvinte a moşului. Cugetări imposibile nu există, căci, îndată ce o cugetare există, nu mai e imposibilă, şi dac-ar fi imposibilă, n-ar exista. Ce este imposibil ? Am să-ţi pun îndată o mulţime de probleme. Condiţiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supuie. Aicea-i timpul cu regulile lui matematice, aicea spaţiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută, şi dacă le ştergi acestea... şi un somn adînc le şterge pentru cîteva oare... ce simţemînt ni rămîne pentru acest interval al ştergerii ? Nimic.“

Pare a se vorbi, precum se vede, de apriorismul lui Kant, formulat în modul lui Schopenhauer cu lumea ca reprezentare, ceea ce reiese şi din teoria visului, pe care o face mai departe. Trebuie să relevăm că la Eminescu cauza lumii este spiritul universal prin coparticiparea tuturor celorlalte spirite, eterne şi ele. Posibilitatea pe care o găsim în mintea noastră este însăşi posibilitatea de forme a Totului. Aceste forme, finite totuşi, vor trebui să iasă odată din urnă, şi în chipul acesta visul nostru va fi cîndva realitate. Una din aceste forme este şi aceea a individului uman, care înfăţişează, după Schopenhauer, o idee specială. Cum însă lumea este o veşnică lavă în care tipurile se înfăptuiesc mereu, Archaeus aplicat la umanitate este tocmai principiul identităţii de care vorbea Edgar Poe, prototipul fiecărui individ.

„— ...E unul şi acelaşi punctum saliens, care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit, mişcă cojile, le mîină una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie, ce pare vecinică.

— Şi este într-adevăr vecinică.

— În fiecare om se-ncearcă spiritul universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod deosebit, ici ca rege, colo ca cerşitor.“

57. *Umbra mea*

Aceste idei fuseseră închise în parte în *Sărmanul Dionis*, gîndit şi scris la Viena. Dar înainte, la Viena sau poate chiar

în țară, Eminescu gîndise tema în chipul mai simplu al ascensiunii în lună. *Umbra mea*⁶⁰ aduce aminte într-un fel de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* a lui Adalbert von Chamisso, deoarece eroul se desparte de umbra sa, dar repetă dedublarea marchizului de Alvarez, întrucît umbra este un alt exemplar al eroului, care-l înlocuiește în lipsa lui. Chiar de acum Eminescu a voit să demonstreze relativitatea adevărului, deși în fond această relativitate, ce constă în mișcarea proporțiilor, la depărtare, e un loc comun. Călătoria eroului în lună, cu iubita lui, care se cheamă aici Onda, e un fapt literar cu multe antecedente. Comparînd *Umbra mea* cu *Sărmanul Dionis*, cu care coincide în bună parte, se pot vedea apropierea și deosebirea. [...]

58. *Sărmanul Dionis*

Dezvoltată, iluminată de teoria apriorismului, această ascensiune în lună devine *Sărmanul Dionis* (publ. dec. 1872 — ian. 1873). Care este cuprinsul filozofic al acestei nuvele vom vedea mai târziu, amănunțit. Pornind de la ideea să principiul lumii este Spiritul, împărțit la rîndu-i într-un număr de prototipi individuali, și că lumea nu este decît visul acestor prototipi întru Dumnezeu, cu ajutorul formelor de percepție, care sînt timpul și spațiul, poetul își propune să urmărească un astfel de arhaeu în sus și-n jos, pe drumurile timpului și ale spațiului. Ar fi greșit să se înțeleagă cum că, o dată admisă aprioritatea kantiană a formelor intuitive, nuvela este o simplă demonstrație că putem să ne creăm momentul și locul pe care-l dorim. Așa înțelege de obicei manualul școlar. Gîndul central al povestirii este schopenhauerian (ca să pomenim numai pe cel care a strîns toate concepțiile asemănătoare) și constă în aceea că în afară de existența ideilor de speță, ce se încorporează veșnic, se recunoaște și o idee specială a eului, un individ metafizic ce stăruie etern prin multiplicitatea formelor prin care trece. Nu este așadar vorba de puterea pe care ar avea-o individul concret Dionis de a răsturna lumea, ci de virtutea individului metafizic Zoroastru — Dan — Dionis — ∞ de a forma lumea după planul divin la care participă și după o armonie prestabilită cu toți indivizii metafizici ce alcătuiesc Totul spiritual. Călătoria lui Dionis este numai un vis, o remi-

⁶⁰ Ms. 2255, f. 184—185.

niscență a momentelor concrete prin care a trecut eul absolut al eroului. De altfel călătoria în lună este nu atît o ilustrare a apriorității spațiului (pentru eul metafizic), ci o ieșire din contingent. În lună, adică în absolut, după ce-și lăsase jos umbra, adică o aparență pentru ochiul finit, Dionis își dă seama de mecanica universului, care e gîndire. Acolo tot ce gîndește un prototip, gîndesc prestabilit toți archaeii, și înfăptuirea vine în chip necesar. Din împrejurarea că fiecărui gînd al său îi urmează realizarea, ceea ce, văzînd lucrurile de acolo din absolut, e foarte firesc, deoarece gîndirea individului metafizic este o ipostază a gîndirii divine necesar creatoare, Dionis trage încheierea îndrăzneată că ar fi chiar el Dumnezeu. Atunci cade prăbușit din cer, fiindcă făcuse păcatul lui Satan și confundase participarea la Tot cu atotputernicia divină⁶¹.

Eroul nuvelei este aparența cu numele Dionis a unui individ metafizic, care a fost odată Zoroastru. Printr-o operație magică, punînd degetul în centrul unor cercuri astrologice dintr-un *Architecturae cosmicoe sive astronomiae geocentricae compendium*, Dionis are revelația uneia din reîncarnările sale trecute în chipul călugărului Dan din vremea lui Alexandru cel Bun. De acolo, printr-o nouă conjurație, se ridică în lună, prilej pentru autor de a descrie fericirea edenică selenară. Existența din lună este, cum am spus, nu atît un alt ipostaz al prototipului Zoroastru, cît o intuire a vieții pure, spirituale, în absolut. Oriunde s-ar duce însă Dionis, va fi însoțit de aceeași femeie, fata spătarului Mesteacăn în vremea lui Alexandru cel Bun, Maria, în vremile moderne. La sfîrșit, Dionis este găsit leșinat pe podcaua odăii sale, căci, literar vorbind, totul nu fusese decît un vis delirant.

59. *Ahasver. Iconostas și fragmentarium*

Alături de nuvela metafizică, Eminescu a cultivat, ca toți romanticii, povestirea fantastică, întemeiată pe senzația misterului. Un amestec de scriere de colportaj, de poveste gotică și de hoffmannism se observă în aceste proiecte, între care cel mai însemnat e acela pe care îl aflăm sub titlul *Iconostas și fragmentarium*⁶², ceea ce dovedește că e dintre temele pe

⁶¹ Dintr-o atît de limpede analiză a unui concept panteistic, din neînțelegere, un medic fără cultură filozofică a putut scoate dovada „gandomaniei” lui Eminescu, care s-ar fi crezut Dumnezeu.

⁶² Mr. 2255, f. 1—5.

care poetul le împrumută cărțile de pe la anticari, în vremea studenției. Compunerea se inspira din viața de ghetou din Suceava medievală, și eroul de seamă, rabinul Levy Canaan, pare să fie născocit după tipul lui Ahasveros, personaj legendar, precum poate fi și un ecou îndepărtat al literaturii de zugrăvire a iudaismului de ghetou ce se scria în acele decenii. [...]

60. *Moartea lui Ioan Vestimie*

Ne aducem aminte că, în *Avatarii faraonului Tlă*, Angelo mortul, deși inert, își dădea seama de tot ce se petrece în jurul lui. Acest moment al sentimentului propriului deces, unit cu autoscopia, pare a fi una din obsesiile spiritului poetului. Și într-o poezie, poetul visează că a murit și că, dublat, se vede pe sine însuși: „Prin tristul zgomot se arată, / Încă, sub vâl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mîna-i slabă, / În albă mantie de domn. // Și ochii mei în cap îngheață / Și spaima-mi seacă glasul meu. / Eu îi rup vâlul de pe față... / Tresar... încremenesc... sînt eu.“

În vremea gazetăriei, Eminescu a început sau a transcris o nuvelă, și aceasta rămasă nesfîrșită, căreia îi putem spune *Moartea lui Ioan Vestimie*⁶³ și care e plină de interes prin analiza stărilor de conștiință de care am vorbit mai sus. Tema evidentă a compunerii este decesul lui Ioan Vestimie și existența lui spirituală în cele trei zile de veghe mortuară. [...]

[61. *Visul din 11—12 februarie 1876*]

62. *Geniu pustiu*

Celelalte scrieri în proză ce ne-au mai rămas în schiță de la Eminescu pot fi socotite pasionale, pentru că în toate miezul este dragostea, mai totdeauna „demonică“, pentru un înger pal. Cea mai veche dintre ele este *Geniu pustiu*, concepută în vremea rătăcirii prin Ardeal și așezată pe hîrtie cam în preajma începuturilor studenției la Viena.

Autorul nuvelei, mai mult decît romanului, presupune a face la București cunoștință cu un tînăr Toma Nour, care e un adept al cosmopolitismului, înțeles ca uniune sacră îm-

⁶³ Ms. 2255, f. 268—280.

potriva tiranilor, și războiului pentru instaurarea unei păci eterne și a unui tribunal al popoarelor, fără ca de altfel să desconsidere națiunile, pe care le socotește „nuanțe prismatice ale Omenirei“. Toma, care dispare între timp, îi trimite memoriile sale dintr-un orașel german. Rătăcise prin lume, trăind aci la Copenhaga, aci la Torino, și căzuse în cele din urmă în mâinile unui mic tiran german, care îl osîndise la moarte. Cuprinsul memoriilor cu viața lui Nour alcătuiește miezul nuvelei.

Toma Nour, fiul unui țăran ardelean, pietrar de meserie, face cunoștință la Cluj, unde fusese dat la școală, cu un alt tânăr nelinistit și demonic, anume Ioan, care-l duce să vadă pe iubita sa pe moarte. Aceasta, Sofia, e fata unui sărac violoncelist din orchestra unui teatru. Fata moare spre deznadejdea lui Ioan. Toma se îndrăgostește acum de sora Sofiei, Poesis, care e „o actriță de mîna a doua de la un teatru de mîna a doua“. Ioan dispare, spre a-și înăbuși durerea, și curînd chiar Toma Nour părăsește Clujul și se duce acasă la bătrînul lui tată, deoarece a descoperit că Poesis cea angelică este în legături de dragoste cu „doi dandy din cei mai corupți ai orașului“. Sîntem în anul 1848 și curînd izbucnește revoluția lui Iancu. Aflînd că Ioan e „pribun“ în mișcare, Toma se alătură și el cauzei iobăgești. Tot ce urmează este o zugrăvire cam fantastică, voluptos de cruntă a răscoalei, nu lipsită însă de măreție. [...] După încetarea revoluției, Toma Nour se întoarce la Cluj, hotărît să ierte pe Poesis. Aceasta murise. Dintr-o scrisoare a ei, Toma văzu că se prostituase pentru a îngriji pe bătrînul ei tată și că fata îl iubise cu adevărat. De aci încolo se subînțelege că urmează rătăcirile conspirative ale lui Nour prin Europa pînă ce cade pe mâinile tiraniei. Dintr-un fragment⁶⁴ constatăm că, după un alt plan, Toma Nour avea să călătorească prin Rusia, să fie prins și judecat, și din închisoarea din Petersburg avea să fie pornit în Siberia, unde își va fi dus viața cu vînătoarea și cu contemplarea „regelui Nord“. [...]

63. *Visul unei nopți de iarnă*

Sub titlul *Visul unei nopți de iarnă*⁶⁵, Eminescu a proiectat în epoca gazetăriei o nuvelă fantastico-erotică, din care

⁶⁴ Ms. 2255, f. 178—179.

⁶⁵ Ms. 2255, f. 265—266 și 242—249.

n-au rămas decît 8 file, pierzîndu-se 7, și în care e de remarcat atmosfera de țară, familia cu capelă în țințirim, boierul din castel și dragostea rurală, elemente ce duc cu gîndul la Ipotești. [...]

64. *Întîia sărutare*

Sub titlul *Întîia sărutare*⁶⁶ Eminescu a lăsat o altă compunere fragmentară, unde este de asemeni vorba de o idilă tinerească. Cum dragostea celor doi e urmărită pînă la maturitate, se pare că poetul a vrut să facă un fel de proverb, avînd ca motiv scara vieții afective. [...]

65. *La aniversară*

Din schița de mai sus, dezvoltată în alt chip și cu folosirea descripției iernii și a eroilor, a ieșit acea *La aniversară*, în care Ermil și Elis își împărtășesc cu inocență și toane dragostea, închipuindu-se ca Gajus Iulius Caesar Octavian August și Regina Cleopatra. Dintr-o frază reies lecturile tinerești ale poetului : „Era o vreme în care, în urma unui roman spaniol, regina de astăzi a Egiptului se numea Tolla. El se numea pe atunci Bertrand... pasati [sic] tempi.” Narațiunea a fost publicată în *Curierul de Iași* (1876), nesemnată, dar ea este, după toate semnele, mai veche. [...]

[66. *Amalia*]

67. *Cezara*

Nuvela *Cezara*, pe care Eminescu a publicat-o în august 1876⁶⁷, este și ea un lucru mai vechi. Numele *Cezara* (scos din *Titanul* lui Jean Paul) îl mai întrebuițase. Castelmare îi venise probabil din lectura în *Convorbiri literare* (an II, 1868—1869, p. 121) a unei compuneri *Primblări* de Iacob Negruzzi⁶⁸. Acolo un Edgar face portretul unei marchize pe care o numește convențional marchiza Castelmare. Deși cu

⁶⁶ Ms. 2255, f. 250—254.

⁶⁷ *Curierul de Iași*.

⁶⁸ Din această nuvelă Eminescu avea de gînd să extragă părți în *Cartea de lectură* pe care o alcătuia. Cf. ms. 2306, f. 1 („Anul II, din *Convorbiri*. *Primblări* de J. Negruzzi, p. 65—66”).

nucleu pasional, nuvela eminesciană intră într-un tip nou, deoarece ea expune filozofia practică a poetului și este mai mult o demonstrație închipuită a acesteia. Din punct de vedere formal, ea rămîne în cadrul romantismului jeanpaulizant, cu peisaj italic, rousseauianism și extaz în fața naturii.

Doi călugări, bătrînul Onufriu și tînărul Ieronim, merg la oraș să se preumbe. Acolo Ieronim e chemat de pe drum de pictorul Francesco, care are nevoie de un model pentru demonul din tabloul său *Căderea Ingerilor*. Fusesse zărit însă pe fereastră de contesa Cezara. Pe aceasta tatăl a făgăduit-o marchizului de Castelmare, cu scopul material de a-și stinge unele datorii. În odaia pictorului, bătrîn și protector, Cezara așteaptă modelul, ba chiar îl privește gol prin întredeschizătura ușii. Emoția ei fu așa de mare, încît „era să răcnească”. Fata se îndrăgostește de Ieronim, îi mărturisește singură iubirea într-o scrisoare („Iartă dacă o femeie îți spune că te iubește”) și atunci cînd se reîntîlnesc (Ieronim părăsise mănăstirea și se așezase „într-o chiliuță” din oraș), îi cade în genunchi implorîndu-i afecțiunea. Deocamdată tînărul se dovedește frigid, deoarece, după mărturisirea lui, îi trebuiește timp pentru dezvoltarea sentimentelor. Ieronim primește scrisori de la un unchi al său „bătrîn sihastru”, Euthanasius, care nu e decît întruparea schopenhauerianei euthanasii. Acesta trăiește într-o insulă închisă de toate părțile cu stînci, un adevărat eden. Viața lui este o exaltare a naturii neprihănite, a vieții automate „pe temeiul naturii”, și Nirvana lui Schopenhauer devine la el un pancosmism euforic. Combinînd pe Rousseau cu pesimismul german, bătrînul fuge de durere prin regresiuine spre instincte și își pregătește stingerea în cascada unui pîrîu. Moartea lui va fi „o trecere solemnă <molcomă> și firească” de care nu se teme, va fi adică decesul natural fără boală de care vorbește Schopenhauer.

Pe de altă parte, Ieronim face Cezarei teorii asupra răului și egoismului în natură, asupra instinctelor ce îmbracă haina poeziei. [...]

Ceea ce respinge în fond Ieronim nu este instinctul dragostei, ci parada exterioară, minciuna, cochetăria, mintea ușoară a femeii, cu papucul, simbolul său. El nu vrea să fie ca tinerii „cu zîmbiri banale, cu simțuri muieratice”, dar ar primi dragostea în toată goliciunea ei animală, dincolo de orice convenție. În curînd, rănind pe Castelmare, care e nepot de podestà, Ieronim e nevoit să fugă. Nimerește în chiar

insula lui Euthanasius, întorcându-se astfel la natură. În ziua cununiei Cezarei cu Castelmare, marchizul Bianchi moare de apoplexie, și fata, respingînd pe logodnic, se refugiază într-o mănăstire. Într-o zi ajunge înot în insula lui Ieronim și amîndoi, goi, încep aci existența edenică. Acesta e sfîrșitul logic al nuvelei, peste care nu se mai poate gîndi nimic, și se înțelege de ce Eminescu a renunțat la alte idei de dezvoltare ce-i umblase odată prin cap. [...]

68. *Făt-Frumos din lacrimă*

Într-un alt ciclu trebuie să așezăm compunerile cu caracter fabulos, în genere povești populare ușor prelucrate sau orientate simbolic. *Făt-Frumos din lacrimă*, publicată în *Convorbiri literare* chiar din vremea studenției⁶⁹, are încă pe ici, pe colo ceva gotic (castele cu arcuri înalte, lebede, viziuni lunare), deși miezul e adînc românesc. E povestea lui Făt-Frumos izbăvind pe împăratul vecin de Mama-Pădurilor, care cere jertfă de copii. Pe fata acesteia, Ileana, și-o ia însuși logodnică, dar din frăție de cruce merge să aducă pentru împăratul prieten pe fata Genarului. Dintr-o înfrîngere, cînd e prefăcut în rîu, îl scapă Dumnezeu și Sfîntul Petru. Slujind la o babă cu șapte iepe năzdrăvane și ajutat de regele racilor, cărora le făcuse bine, și de fata babei, Făt-Frumos capătă un cal cu șapte inimi. Urmărirea lui de către babă e o capodoperă de analiză a spaimei din vis. Acum poate fura pe fata Genarului. Întors acasă, găsește pe Ileana orbită de plîns, dar îndurarea Maicii Domnului îndreaptă totul. Povestea se termină cu tradiționala nuntă.⁷⁰

69. *Frumoasa lumii*

Alte povești au fost aflate prin manuscrise, ele nu sînt decît simple note din auzite pe care poetul urma să le folosească mai tîrziu. Gîndul lui trebuie să fi fost de a le versifica. *Frumoasa lumii*⁷¹ este povestea păsării care face ouă de aur. [...].

⁶⁹ Anul IV, 1870—1871.

⁷⁰ Cîteva rînduri de poveste cu Ileana Cosînzeana, aruncate în grabă, sînt în ms. 2278, f. 74 v. urm.

⁷¹ Ms. 2284, f. 27 urm. ; *Pop.*

71. *Călin Nebunul*

Povestea *Călin Nebunul* a fost notată de Eminescu foarte de timpuriu întîi în proză⁷². Cînd apoi a fost versificată i s-a păstrat tot izul poporan. [...]

Filele de poveste publicate de Eminescu sub titlul *Călin* (1 nov. 1876) sînt îndepărtate ca idee de povestea populară. *Călin* intră ca un zburător în odaia unei fete de împărat, pe care o cucerește pentru el însuși. Împăratul își gonește fata. Cînd *Călin* se întoarce, găsește copilul mîinînd boboci și pe mamă-sa în bordei. Urmează, după consimțirea subînțeleasă a împăratului, nunta din povești.

72. *Basmul lui Arghir*

Eminescu nu s-a oprit numai la tradiția orală, ci și-a căutat inspirația pînă și în cărțile mai mult sau mai puțin populare. Ștefan Cacoveanu⁷³ știa că poetul, încă de pe vremea cînd era sufleur la București, plănuia un *Arghir și Elena*. [...]

[73. „*Erotocrit*“]

74. *Miradonis*

Poveștilor, însă, Eminescu vroia să le dea un rost simbolic, o schelă ideologică. Aceasta este pricina pentru care nu le-a scos în haina aceea simplă de prin hîrțiile sale. Ideea *Luceafărului* este dintre cele mai vechi și i-o găsim încă din epoca studentescă. Pe un carnet cumpărat la Viena, printre alte însemnări bibliografice, poetul schițează cîteva versuri dintr-un poem *Miradonis*⁷⁴. El ne dă și un „Plan. *Miradonis* întrețesută cu ideea «Demonului» (*Weltgeist, Geist*) și cu Povestea ce i-am povestit ei“. *Miradonis* ar fi făcut parte dintr-un ciclu „*Demonul*“, sau, în sfîrșit, *Demonul* ar fi urmat să fie titlul în cele din urmă, dar ideea rămînea aceasta: „*Miradonis, metresa lui Dumnezeu (Lucifer)*“. Prin urmare,

⁷² Ms. 2258, f. 180 (simplă schemă), ms. 2284, f. 14 urm.

⁷³ *Em. la Buc. în a. 1868/69.*

⁷⁴ Ms. 2291, f. 49 v. urm.

împrumutînd de la Goethe și de la panteiști în genere ideea duhului lumii, simbolizat de Lucifer, Eminescu n-ar fi avut cum aduce povestea altfel decît sau prin incomprehensibilitatea geniului abstras de către femeia pămînteană, sau prin imnul dragostei eterice. Și-ntr-adevăr, sîntem în epoca *Sărmanului Dionis*, în care se cîntă beția siderală, dragostea în Cosmos. În ceea ce ne-a rămas din *Miradonis*⁷⁵, găsim obișnuitul castel cu hale negre, o „regină tînără și blondă“, care trece în lună „cu mîinile-nainte <mîinile unite> pe-al ei pept“, adică o lunatică în felul Mirei, beată de un astru. Toată euforia selenară halucinantă din *Sărmanul Dionis* a trecut aci. [...]

75. *Fata în grădina de aur*

Cu obiceiul său de a versifica întocmai, la început, motivele literare, Eminescu deschide cartea lui Richard Kunisch, *Bucarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn-Rumunien und der Türkei* (Berlin, 1861) și preface în poem basmul *Das Mädchen im goldenen Garten* (*Fata în grădina de aur*), pe care călătorul german îl auzise în Muntenia și pe care îl putem repovesti fără deosebire după un text sau după altul, într-atît, în afară de forma literară, sînt asemănătoare. [...]

76. *Luceafărul*

Înlăturînd afabulația complexă de basm și oprindu-se numai la episodul zmeului, făcînd din Florin un Cătălin, copil de casă, contopind zmeul din basm cu Lucifer din *Miradonis* și din toată literatura romantică, bizuită pe imagini astrale, Eminescu a compus *Luceafărul*, al cărui înțeles simbolic era pus în marginile romanticei definiții a geniului⁷⁶:

„În descrierea unui voiaj în [România] țările [noastre] române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte, [nici noaptea uitării] și nume[le] lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici

⁷⁵ *Post.*

⁷⁶ Ms. 2275 bis, f. 56 v.; cf. și Botez, p. 420.

capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric“.

77. *Miron și frumoasa fără corp*

Povestirea în stihuri *Miron și frumoasa fără corp*⁷⁷ este și ea călăuzită pas cu pas după *Die Jungfrau ohne Körper*, auzită de același Kunisch⁷⁸. [...] Fără să schimbe propriu-zis nimic, poetul a lăsat să se zărească pietrișul alegoric al povești, care este nostalgia de prototip, conflictul între ideal și real. În amănunt a desfășurat un decor neaoș țărănesc, la început mai cu seamă, când e vorba de nașterea pruncului : „— Măi ciobane, ortomane, / Unde-mi mergi așa pe frig ? / — Da' la rîșniță, la Dane, / Și la borș la Pipirig ; / Ce era să spun ? Iac-asta, / Mi-a făcut băiat nevasta, / Nu vă fie cu bănat. / Să-mi veniți și dumneavoastră, / Că ș-așa-mi sunteți din sat“.

78. *Legenda cîntărețului. Nunta piticilor*

Încă o încercare de poveste, în stilul lui Uhland, mai aflăm prin hîrțiile poetului⁷⁹, cu un cîntăreț căruia, spre a fi iubit, i se ceru să fie împărat, ceea ce îndeplini zadarnic, fiindcă fata muri. [...]

[79. *Harun-al-Rașid și Giafer* ; 80. *Rime alegorice*]

81. *Lumină de lună*

Opera poetică cunoscută a lui Eminescu, așa de firavă ca volum față de ceea ce plănuia în tăcere, se alcătuieste mai toată, în afară de poemele mai lungi pe care le-am cercetat aici, din poezii cu cuprins erotic, pentru care visa acest titlu de copertă⁸⁰ :

⁷⁷ Ms. 2281, f. 25, v. urm. ; *Lit. pop*

⁷⁸ V. trad. în D. Caracostea, *op. cit.*

⁷⁹ Ms. 2284, f. 66.

⁸⁰ Ms. 2277, f. 123.

Cele mai vechi, pînă prin 1876 (și trebuie să ne gîndim că data publicării lor nu e și aceea a compunerii), sînt liniștite și pătrunse de intimitatea pasională (*Noaptea, Sara pe deal, Floare albastră, Lacul, Dorința, Povestea codrului, Povestea teiului, Freamăt de codru. Lasă-ți lumea etc.*). Schițele nedesăvîrșite, mai spontane psihologicește, definesc acest tip de poem intimist, în care, cînd întîlnirea nu e în codru sau pe margine de apă, iubita e contemplată culcată dimineața în pat, pe cînd poetul citește ⁸² : „Lasă-te-n perini — eu îți voi da pace, / Dormi tu — și lasă să rămîn deștept. / Pe cînd citesc întotdeauna-mi place, / Din cînd în cînd să cat la tine drept...” [...]

Chiar cu *Melancolie* (1876) începe să se vadă la poet o oboseală afectivă. Poeziile tipărite de la 1878 încolo (*Singurătate, O, rămîi, Pe aceeași ulicioară, Nu mă înțelegeți, De cîte ori iubit, Atît de fragedă, Despărțire, S-a dus amorul, Adio, Te duci, Pe lîngă plopul, Cînd amintirile, Din noaptea etc.*) exprimă toate ori o anume ostenire a sentimentelor, ciuda de a nu-și putea vădi afecțiunile în voie, ori amorul propriu jignit al îndrăgostitului respins. Două sonete nude, lipsite de merit literar deosebit, sînt totuși expresia netă a acestei stări de spirit ⁸³ : „Nenorocit noroc de-a fi iubit, / Iubind în veci să nu i-o poți tu spune, / Singur să-nținzi tu brațele bune, / Să le-nclăstezi pe pieptul ostenit.” [...]

Între această oboseală și misoginism nu e decît un pas. Misoginismul adînc îndurerat, sarcastic, apare, în versurile publicate, ca o fază tîrzie (*Scrisoarea IV* [1881], *Luceafărul, Dalila*) și este în orice caz o atitudine de maturitate, în strînsă legătură cu dragostea pentru Veronica. Însă fiindcă este în versurile de acest tip, cîte găsim prin manuscrise, o mișcare de maliție și batjocură, ieșită dintr-o mînie repede, Eminescu, ca de obicei, le-a aruncat pe hîrtie, spre a-și ușura sufletul, lăsîndu-le acolo ca să le purifice mai tîrziu. Aceste poezii sînt totuși foarte caracteristice pentru o latură a spiritului eminescian. Femeia e privită ca un început

⁸¹ Din ms. 2282, f. 110, reținem și această strofă : „Cînd mîndra mea doarme cu păru-i bălai, / Cînd stelele tremură și apele sună, / Răsai, / Lumină de lună”.

⁸² Ms. 2260, f. 145 ; *Post.*, p. 58.

⁸³ Ms. 2306, f. 11,9.

de sclavie, ca o pricină de înjosire pentru bărbat : „Femeia ? Ce mai este și acest măr de ceartă, / Cu masca ei de ceară și mintea ei deșartă, / Cu-nfricoșate patimi în fire de copilă, / Cu fapte fără noimă când crudă, când cu milă, / A visurilor proprii eternă jucărie ?...” [...]

82. *Tablou și cadru. Când te-am văzut, Verena*

Vom vedea că misoginismul poetului vine și din filozofia bizuită pe principiul de obârșie rousseauiană că natura este dacă nu bună, cel puțin dreaptă în scopurile ei. Civilizația nu-i decît un epifenomen, rațiunea o iluzie de autodeterminație. La temeiul existenței stă un automatism, pe care omul îl teoretizează, fără să-i adauge nimic. Adevăratul ideal după Eminescu este, în cîmpul social, statul automat al albinelor, iar în acela al dragostei, întoarcerea la instincte, la starea edenică. Femeia este vinovată atunci când, complicînd instinctul de procreare pe care îl au și păsările, se lasă înrîurită de parada socială, ce însoțește iubirea. Într-un cuvînt, poetul deplînge cochetăria, ceremoniile, amestecul rubedeniilor, prejudecățile, tot ce împiedică de la simpla însoțire naturală. Într-o încercare de poem mai lung, *Tablou și cadru [Icoană și privaz]*⁸⁴, Eminescu zugrăvește o astfel de femeie, Ana, petrecînd pe socoteala poetului, dar preferînd pe soldatul țanțoș și mai ales cu o poziție socială. [...]

83. *Viziunea lui Don Quijote*

Cu mult mai blîndă, de o ironie decentă, deși amară, este *Viziunea [Utopia] lui Don Quijote [Diamantul Nordului (Capriccio)]*⁸⁵ [...]

84. *Antropomorfism*

O scriere în versuri, umoristică și crunt misogină, *Antropomorfism*⁸⁶, a fost făcută, după toate semnele, pentru petrecerea prietenilor de la „Junimea”. Nu totdeauna în-

⁸⁴ Ms. 2278, f. 29—36. Păreră defavorabilă despre militari în ms. 2290, f. 77 : „Maximă : Cu ofițerii nu discuta niciodată materii filosofice”.

⁸⁵ Ms. 2256, f. 1 urm. ; ms. 2285, f. 93 urm. ; ms. 2278, f. 16—17 (fragmente) ; ms. 2259, f. 228 urm. (cu creionul) ; *Post.*

⁸⁶ Ms. 2281, f. 51 v.—65 v.

cordată ca spirit, cu trivialități ce au putut fi îngăduite în cercul restrâns unde se va fi citit, compunerea este totuși interesantă ca document psihologic și pentru elementele de cultură ce cuprinde. Este istoria unei puici moțate, care e pe rînd ușuratică, cochetă, matronală, spre a sfîrși în bigoterie. [...]

85. *Scrisori. Proiecte satirice*

Cele dintîi *Scrisori*, abstrăgînd de la sensul lor ideologic, se caracterizează printr-o pornire comună de indignare și amărăciune, mai potolită în cea dintîi, vijelioasă în cea de a treia. [...]

În *Scrisoarea III*, a cărei parte otomană a fost scoasă din Hammer⁸⁷, se simte retorica dramatică și este explicabil, fiindcă în acea vreme Eminescu compunea versuri din drama *Alexandru Lăpușneanu*. Indignarea xenofobă, îndreptată mai cu seamă împotriva liberalilor, străbate toate rîndurile așezate de poet în hîrțile sale din această vreme, cu mult mai mari violențe, uneori și cu personificări bătătoare la ochi. [...]

86. *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius și alte diatribe*

Compunerea de mai sus e blîndă. Însă spiritul lui Eminescu între 1877—1881 era mult mai mușcător și furtunatic. Nepăsător la critică în aparență, el răsufla acasă, pe hîrtie. Persoanele asupra cărora a improșcat mai tare disprețul său sînt D. Petrino, Popovici-Ureche și Bonifaciu Florescu. Pentru acesta din urmă, aprig criticastru în *Revista contemporană* (1875) și *Literatorul* (1880), își alcătuiește o *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius*⁸⁸: „Azi venind din întîmplare și sub ochii noștri *Pruncul*, / Am citit critică—adînc-a renumitului homuncul. / [El drapează-a sa maimuță, arătînd că e de soi —/ Demiurg i-a dat suflare, răsuflînd

⁸⁷ *Geschichte des osmanischen Reiches*, I-er Bd., Pest., 1834, p. 65—67 ; v. Grămadă, *M. Em.*, Heidelberg, 1914 ; Botez, p. 394 urm.

⁸⁸ Ms. 2262, f. 86. Mai departe aceleași idei sînt adunate sub titlul *Versuri cu unghii* (f. 87 v.), iar altele fac aluzie la V. Alexandrescu Ureche (f. 86 v.): „Crezi că lumea-i curioasă sau eu poate curios-u-s / Ca să văd cum se drapează vre un criticus mucosus... / Pentru astea trebui crier, și aceasta-ai voștri n-au / Cum nu-l are toată școala renumitului VAU-VAU“.

pe dinapoi] / [Și] El cu mintea sa cîltoasă și cu stil greoi bombastic —/ Ce vrea <Cearcă> să ni-arate *nouă* ce-i frumos și ce e plastic, / Întinzînd pe-a noastre versuri groasa minții sale labă / El ni spune cum se cade să rimeze-un om de treabă.“ [...]]

Diatribele lui Eminescu împotriva celor care l-au atins într-un chip oarecare sînt mult mai numeroase. Fără să ne închipuim că adăugăm ceva la meritul operei sale, amintindu-le, dezvăluim o latură sufletească și o predispoziție la petrecerea răutăcioasă, ce spulberă imaginea unui Eminescu abstras, contemplator de stele. De altfel, genul acesta epigramatic era cultivat, după pilda tuturor poezilor germani clasici, de „Junimea“. [...]]

87. Epigramatice

Însemnări epigramatice și glumețe mai se găsesc adesea în hîrțile lui Eminescu, dar cînd nu le însuflețește indignarea sînt lipsite de ușurința spiritului. [...]]

88. Parodii după Homer

Trebuie să amintim și unele începuturi de parodie, toate după Homer, și care, dacă n-au peste tot haină cuviincioasă, sînt pline de interes pentru înclinarea la rîs a lui Eminescu, în potrivire cu literatura germană. O *Prescurtare din Odisseia*⁸⁹, după căderea guvernului Lascăr Catargiu și darea în judecată a cabinetului conservator (10/22.III.1877), înșiruie mai pe toți junimiștii de seamă cu poreclele pe care ni le-au dezvăluit Panu și Negruzzi, de la Theodor Rosetti pînă la N. Gane (Draganelos). Odisseu e firește Titu Maiorescu. [...]]

89. Ocazionale

Cîteva din poeziile lui Eminescu ar merita numele de „ocazionale“, fiind adică ceea ce germanii numesc *Gelegenheitliches*. Și fiindcă împrejurarea care mișcă mai mult pe Eminescu era moartea unei ființe scumpe, aproape toate sînt necrologice. *Mortua est* ascunde un astfel de eveniment, și numai prin abstragere a devenit ce este. Întîiul necrolog

⁸⁹ Ms. 2256, f. 50 v.—48. v.

în versuri e cunoscuta *La mormîntul lui Aron Pumnul* (1866), după care i-a urmat cîteva ani mai târziu *La moartea principelui Știrbei* (1869). Între postume întîlnim și *La moartea lui Neamțu*, scrisă pentru un „scump frate“, prieten de adolescență prin urmare. Lui Ion Heliade Rădulescu, căruia în 1866 îi compusese un elogiu, *La Heliade* (*Os magna sonaturum*), publicat în *Familia* în 1867⁹⁰, la moarte, în 1872 deci, îi alcătuiește un necrolog, în care îl aseamnă cu Moise, profetul⁹¹. [...]

90. Glossa. Gazeluri

Ne vom opri în fine o clipă la puținele poezii cu formă fixă (afară de sonete), dintre care cea mai cunoscută e *Glossă*. E cu putință ca unele sugestii să-i fi venit poetului din lectura manuscrisului din 1779 cu *Gîndurile lui Oxenstierna*⁹², pe care îl avusese și-l împrumutase lui Gaster pentru *Chrestomație*⁹³.

Platen îndeosebi, după Hafis, cultivase în poezia germană gazeluri. Eminescu a lăsat două, în afară de cel din fruntea poemului Călin. [...]

[... Traduceri]

Eminescu a început să publice versuri în 1866, deși încă din 1865 avea alcătuită poezia *Din străinătate*. De atunci pînă la moarte a tipărit puțin și a planuit mult. Dacă recapitulăm acum această activitate mintală de proiecte, împărțind-o în patru epoci (prestudențească 1864—1869; studențească 1869—1874; ieșană 1874—1877; bucureșteană, 1877—1883) și despărțim opera în trei mari zone (teatru, proză, poeme mari), căpătăm acest ipotetic tablou :

T e a t r u :

Epoca prestudențească : Marcu-vodă [Mihai cel Mare, Mira, Anna Movilă] ; Doamna Chiajna ; Răzvan ; Ovidiu-n

⁹⁰ Nr. 25 ; ms. 2259, f. 39.

⁹¹ Ms. 2286, f. 31—33.

⁹² În ms. 2307, f. 4, 5, se află copiate *Pentru pustietate sau singurătate* și *Pentru vin*, amîndouă *Din cugetările lui Oxenstierna*, după o trad. din 1750, fiind, prin urmare, cea de sus din *Dimitrache scriitor*, pe o copie din 1779.

⁹³ II, p. 46 urm. ; v. *Scr. pol.*, p. 324 urm.

Dacia ; Joe și Crist ; Alexandru Lăpușneanu [proiect vechi] ; Tudor Vladimirescu [?] ; Emmi. *Epoca studentească* : Mureșan ; Arpad, regele ungarilor ; Ștefan cel Tânăr [Mira] ; Decebal. *Epoca Iași* : Dodecameron ; Grue-Sînger ; Alexandru cel Bun ; Domnița Marioara ; Petru Rareș [copil] ; Cenușotcă ; Basmul împăratului fără urmaș ; Elvira în disperarea amorului ; Gogu tatii ; Bedlem-Comödie ; Văduva din Ephes ; Junețea lui Mirabeau ; Verena [dialog]. *Epoca București* : Cel din urmă Mușatin ; Alexandru Lăpușneanu ; Trei flori albe.

Proză :

Epoca prestudentească : Geniu pustiu. *Epoca studentească* : Iconostas și Fragmentarium ; Avatarii faraonului Tlă ; Făt-Frumos din lacrimă ; Umbra mea ; Sărmanul Dionis ; Întîia sărutare ; La aniversară ; Amalia ; Ceza a. *Epoca Iași* : Aur, mărire și amor ; Falsificatorii de bani ; Boierimea de altădată ; Istorie miniaturală ; Moș Iosif ; Părintele Ermo-lachie Chisăliță ; Archaeus ; Visul unei nopți de iarnă. *Epoca [Iași]*—*București* : Moartea lui Ioan Vestimie.

Poeme lungi :

Epoca prestudentească : Cassiodor ; Gennaia ; Horiadele. *Epoca studentească* : Povestea magului călător în stele ; Memento mori ; Decebal ; Demonism ; Miradonis [Demonul] ; Poveste [Poesis] ; Fata din grădina de aur ; Miron și frumoasa fără corp ; Frumoasa lumii ; Basmul lui Arghir ; Călin Nebunul ; Rime alegorice ; Moarte ; Decebal în Valhalla ; Nunta piticilor. *Epoca Iași* : Gemenii ; Strigoii ; Mușatin și codrul ; Pustnicul ; Tablou și cadru ; Antropomorfism ; Diamantul Nordului ; Poveste din Halimă. *Epoca București* : Luceafărul ; Scrisorile [I, II, III, IV, V].

Aruncînd un ochi asupra acestui tablou, ne putem face o idee mai dreaptă asupra istoriei spiritului eminescian, care poate sluji la rîndu-i cercetătorului pentru lectura manuscriselor și datarea lor. O inspirație patriotică înăbușită de alegorie și platonism naiv, cu eroi lunatici și filozofanți, cu tînguiri fără durere profundă și exaltare pasională fără senzualitate ; o caligrafie citeață, cu multe consonante duble,

cu *ŭ* mut și *f* din *ph*, cu o cerneală apoasă, decolorată, aceasta este epoca prestudențească. Un patriotism mai politic, panromânesc, cu început de xenofobie, amestecat totuși cu byronism și faustianism, o mare bucurie de aberație fantastică, teoria dragostei angelice și demonice cu izbucnirea senzualității, schopenhauerism integral și cam zgomotos, obseesia morții cuiva, iată epoca studențească vieneză. Acum caligrafia e rotunjită, citeață, așternută pe curat cel mai adese, și multe pumnisme au dispărut. Curînd, spre epoca berlineză, ea devine mărunță și ascuțită, confundîndu-se uneori cu scrierea germană pe care poetul o practică des ca funcționar de agenție. Patriotismul s-a făcut amar, poetul începe să se-ntoarcă spre trecut, pesimismul s-a agravat cu o oboseală adevărată de viață, iar senzualitatea aprinsă pe alocuri e mai bărbătească, mai conștientă de amărăciunile dragostei, mai intimistă. Poetul a cunoscut iubirea. Se vede o predilecție pentru mitologia germanică și getică și pentru folclorul național. La Iași, naționalismul devine sociologic. Eminescu se așază să facă drame de studiu al trecutului, fără nici o filozofie. Voiește în același timp să studieze societatea românească în nuvele. Poezia se face pasională, galeșă sau iritată, apar întîile izbucniri de misoginism și, alături de gluma secretă mușcătoare și cam deșantată, crizele de mizantropie. Scrierea cu cerneală violetă a redevenit citeață, bine împlîntată, dar mărunță, pe imprimare, pe foi de hîrtie vînată de vechi catastif. La București caligrafia devine mai aparentă, foarte citeață sau alergătoare, cu trăsături ritmice parcă de peniță gotică. Toate scrierile de acum sînt tari, dar sigure în expresie, năvalnice sau înalt amare, de o mare volubilitate verbală. Să lăsăm acum la o parte unele glume ce n-ar fi fost nicicînd dezvoltate, să scoatem și acele cîteva compuneri ce intraseră în ediția Maiorescu, și totuși, ce vedem? Față de mormanul de planuri și încercări inedite, cele mai multe de dramă, față de o așa uriașă voință de creație, opera rămasă, alcătuită mai ales din scurte poezii, e neînsemnată (14). Eminescu, mort sufletește la 33 de ani, nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri.

[Opera lui Mihai Eminescu, II, 1935. Reprodus din : *op. cit.*, I, E.P.L. 1969, p. 9—331 ; capitolul „Descrierea operei“.]

[EMINESCU. MODELE COSMOLOGICE ȘI VIZIUNE
POETICĂ] (15)

În începuturile ei, poezia eminesciană nu se revendică de la lirica postpașoptistă cu care e contemporană, ci se încadrează, prin concepție, tematică, tonalitate sentimentală și prin univers imagistic, în cea mai pură tradiție a liricii pașoptiste. Încadrarea înseamnă de fapt opțiune, opțiune explicit formulată, în 1867, în poezia-omagiu (care e și o primă poezie-program) *La Heliade* („Ruga-m-aș la Erato să cînt ca Tine, barde...“). Heliade, poetul-profet a cărui voce tulbură „marea moartă“ cu ape de plumb a veacului vestind apocalipse și regenerări, reapare în poezia lui Eminescu la 1870 (*Os magna sonaturum, Epigonii*) sau la 1872 (*La moartea lui Heliade*) și el reprezintă prima ipostază fundamentală a unei mitologii poetice eminesciene, care are ca principal articol de crez idealul mesianic al poeticii pașoptiste. O a doua întrupare mitică a Poeziei va descoperi Eminescu în Andrei Mureșanu, care ilustrează în mitologia poetică din prima parte a *Epigonilor* ipostaza orfică a poetului („Cheamă piatra să învie ca și miticul poet“) și care este eroul celor trei variante ale poemului dramatic eminescian *Mureșanu* (1869—1876). În prima dintre ele, Mureșan, poet și erou național, este un „profet al luminii“: inspirat de Geniul luminii și încoronat de silfi de lumină, el înfruntă, în numele viitorului ginții sale, maleficul An 1848. Prin această concepție mesianică (reformulată, cu unele modificări, în romanul *Geniu pustiu*), prin tematica liricii sale (patriotică în *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia* etc.; satirică în *Junii corupți*; erotică în stil Alecsandri — *De-aș avea* — sau în stil Bolintineanu — *O călărire în zori*) și prin prezența unor motive-cheie („armonia sferelor“ sau simbolistica luminii), poezia de început a lui Eminescu vădește voința încadrării în tradiția pașoptistă. Asumarea formulei poetice a romantismului pașoptist nu însemnează însă la Eminescu (decît, poate, în primele poezii din 1866) simpla selectare a unor elemente tematice sau de recuzită poetică, ci încercarea de a „gîndi“ poezia asemenea pașoptiștilor, adică de a descoperi motivația interioară a viziunii și sensurile originare ale termenilor convenționalizați prin tra-

diție. Dovadă în acest sens, prima variantă a poemei *On-dina*, intitulată *Serata* (1867). „Serata” înseamnă „magia aurie” a muzicii, căci ariile și dansul plutitor al barzilor și al „nimfelor” — „danșindele ființe albe” — se inserează aici muzicii sferelor, întâlnind, sub regimul vrăjii, legea muzicală a ordinii cosmice: „Muzica sferelor: Seraphi adoară / Inima lumilor ce-o încongioară. / Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire / Și cum colorile ce se îmbină / Naște a soarelui albă lumină...”. În manuscris versurile sînt însoțite de următoarele „ecuații” marginale: „Seraph: putere / Cîntec: lege / Inimă: complexul lor / / Stelele: lumi / Soarele: tot. All / Colorile: legile”. Imaginea citată din *Serata* și „ecuațiile” marginale reconstituie viziunea platonicească — sau pitagoreică — a universului sferic (deci, perfect), a cărui lege e armonia muzicală („muzica sferelor”), a cărui mișcare e dansul sau rotirea ritmică a astrilor, al cărui prim mobil este intelectul divin (Sufletul Universului la Platon, Inima lumilor la Eminescu) și ale cărui motoare celeste sînt inteligențele angelice, guvernînd ca suflete ale corpurilor cerești mișcarea prin care lumile adoră intelectul divin. *Serata* reconstituie astfel modelul cosmologic pitagoreic și platonician, care rezistase (neesențial modificat de Aristotel, organizat de Ptolemeu, îmbogățit de epoca elenistică, în Evul mediu și în Renaștere cu elemente gnostice și creștine) ca model „științific” al universului pînă în secolul al XVII-lea. Contemporană fizicii clasice, cosmologia secolelor XVII—XIX abandonează modelul platonician, înlocuindu-l cu un model al „mecanicii” celeste, cristalizat în special în cosmologia kantiană. Valoarea științifică a modelelor cosmologice este, prin natura obiectului, ipotetică; valoarea lor ontologică și, consecutiv, valoarea lor poetică de metaforă totală a lumii este însă absolută. La nivel ontologic, modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței în lume, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul, opțiunea pentru un model cosmologic avînd valoarea alegerii unui anume tip de patrie cosmică adoptivă. Romantismul — inclusiv pașoptismul românesc — optează inconștient pentru modelul cosmologic platonician, care transpare mai evident în *Mihaida* lui Heliade sau în poemul *Conrad* al lui Bolintineanu. În cosmosul platonician inteligibil (fie la modul rațional, fie prin elan mistic), ființa umană nu se poate simți străină, și chiar dacă ea trăiește, la modul romantic, sentimentul unui exil pe pămînt, are ori-

cum asigurată certitudinea — fie și nostalgică — a unei patrii celeste, niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă. Reconstituind acest model al universului, Eminescu pătrunde pînă la articulațiile de profunzime ale viziunii poetice a înaintașilor, pe care și-o asumă astfel în sensurile ei originare și nu o perpetuează doar prin termenii ei convenționali. Înainte de a se rupe, cu sentimentul nostalgic al căderii din „paradisul pierdut” al gândirii poetice, de vizionarismul pașoptist, Eminescu îi clarifică motivațiile poetice la un nivel de profunzime la care pașoptiștii înșiși nu ajunseseră. [...] Există în vocabularul poetic eminescian o serie de termeni care se articulează, în adînc, viziunii cosmologice platoniciene și care supraviețuiesc fazei romantic-pașoptiste a poeziei sale. Să amintim, dintre acești termeni, doar cîntecul (avînd ca variantă pitagoreica muzică a sferelor), dansul (mai ales cu variantele zbor sau plutire, caracteristice mișcărilor hipnotice ale personajelor eminesciene, purtate, parcă, de o voință necunoscută lor, în ritmul unei muzici imperceptibile) și gândirea divină sau angelică, ce transpare în imaginea Ondinei — „Idee / Din planul genezei” sau, mai frecvent, în imaginea femeii-înger (atît de înrudită, prin fiica de rege din *Înger și demon*, prin îngerul-rază din *Povestea magului și Mureșanu* sau prin Onde-Maria din *Umbra mea și Sărmanul Dionis* cu angelica Iulia din poemul *Conrad* al lui Bolintineanu). Pitagoreica muzicalitate a lumilor rămîne o constantă a universului eminescian, în care poezia e echivalentă (cu excepția momentelor de criză sau „tortură” a gândirii) cu cîntecul și nu cu verbul: cuvîntul nu are valoarea primordială de Logos (așa cum o avea la Heliade, care căuta echivalențe pentru cuvîntul originar în discursul divinității din *Mihaiada*). Valoarea primordială în ordinea lumii o deține cîntul (incantație magică), gîndul (care se traduce, nemediat de cuvînt, în existență cosmică: în *Mureșanu*, divinitatea inspirată de cîntec „cugetă lumi nouă”; în *Într-o lume de neguri*, Geniul luminii se desprinde din negura primordială cînd e atins de „Razele mari a gîndirii”), sau numărul (în *Scrisoarea I*, dascălul „sprijină lumea și vecia într-un număr”). Cuvîntul apare ca o realitate secundă, care nu este, ci doar „exprimă adevărul” și se poate, de aceea, înstrăina în istorie, devenind „vorba” sau „cuvinte goale”. Conform viziunii cosmologice platoniciene, ființa umană își dezvăluie substanța angelică (*Ondina*, *Povestea magului*, *Sărmanul Dionis*), iar gîndirea umană (și, privile-

giat, gândirea poetică) se descoperă consubstanțială gândirii divine (*Povestea magului*), poezia fiind un mod de acordare a ființei umane cu cosmosul (ca în prima parte din *Epigonii*). Acest sentiment de securitate a ființei integrate într-un univers armonios dispare în etapa ulterioară a poeziei eminesciene. Între gândirea umană și lume — ca expresie a gândirii divine — se produce o ruptură; criza modernă a gândirii, pe care Eminescu o definește prin „pierderea credinței“ (*Epigonii*; *Dumnezeu și om*; *Memento mori*), este, la origine, o criză a personalității, născută dintr-un sentiment de înstrăinare, o romantică „nevroză a depersonalizării“ (T. Vianu). Sentimentul de înstrăinare, definit ca o uitare a rădăcinilor ființei („Am uitat mamă, am uitat tată, / Am uitat lege, am uitat tot; / Mintea mi-e seacă, gândul netot“; „Viața mea curge uitînd izvorul“ — *Amicului F.I.*) sau ca o rupere interioară („În van cat întregimea vieții mele / Și armonia dulcii tinereți“ — O, -*nțelepciune...*), devine, în *Melancolie*, agonie a eului care contaminează cu propria-i irealitate universul, perceput halucinatoriu ca un imens sicriu al astrului mort („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă“). Criza identității resimțită în *Amicului F. I.* devine, în 1870, conștiința crizei unei generații, exprimată în *Epigonii* sau în *La moartea lui Neamțu* („În zădar ne batem capul triste firi vizionare, / Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris / [...] Gîndirile-s fantome, și viața este vis“) și propusă ca temă în *Geniu pustiu*, romanul celor „nenăscuți în timpul lor“. Ea se înfățișează spiritului ca o criză a gândirii, care descoperă în istorie răul (*Andrei Mureșanu*) și în univers lipsa de sens („De e sens într-asta, e-ntors și ateu“ — *Mortua est!*). Platoniciană „Inimă a lumilor“ își pierde valoarea de inteligență divină și se demonizează printr-o inversare de roluri vizibilă în *Demonism*, unde Ormuz, deși tot zeu-lumină, are, în ordine etică, funcțiile lui Ahriman, iar Satan aspiră să reinstaureze ordinea etică răsturnată de divinitate. Divinitatea creatoare de viață — adică sîmburele răului creator de suferință — e înfruntată demonic de *Mureșanu* („Puternice, bătrîne, gigante — un pitic / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic“.; „Te blastăm căci în lume de viață avui parte“) sau în *Rugăciunea unui dac*, care e în fond un blestem mascat, căci lauda demiurgului („Tu ești moartea morții și învierea vieții“) culminează, ironic, cu ruga de a-și nega creația

acordînd dacului, ca suprem bine, neființa. Eroul tipic eminescian este acum demonul; însemnele sale sînt „privirea trează“ (care dezvăluie absurditatea existenței, eflorescență malefică și înșelătoare a unui rău fundamental, a răutății divine), tristețea abstractă generată de spectacolul suferinței universale (Napoleon e în prima variantă a *Odei* în metru antic „Trist, adînc, gînditor, dară trist prin tine“) și orgoliul cunoașterii și al negației. Dar demonul eminescian hrănește — mărturisit sau nu — nostalgia paradisului pierdut: un paradis al copilăriei pentru individ (*O, rămîi, Codru și salon*), un paradis al gîndirii mitice pentru umanitate. De aceea, ruperea de „sînteles firi vizionare“ e resimțită dureros în *Epigonii*, și prima parte a poemei reconstituie dimensiunile mitice ale vîrstei poetice. [...]

De aceea, demonii eminescieni, dezrădăcinați, prin gîndire lucidă, din platoniciană armonie a sferelor, creează totuși universuri salvatoare compensative, înlocuind ordinea istorică sau cosmică dată (și refuzată) printr-o ordine a visului, a iubirii sau a poeziei. Dionis trăiește, alături de Maria („Înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala“) visul unei iubiri care compensează visul paradisului selenar pierdut, dar care nu are o „realitate“ mai sigură decît aceea a călătoriei avatarului său Dan în lună („Cine este omul adevărat al acestor întîmplări: Dan ori Dionis?... Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea“). Revoltatului din *Înger și Demon* i se dezvăluie armonia iubirii, împăcîndu-l, în pragul morții, cu sine și cu cerul. Dincolo de moarte și dincolo de hotarele credinței instituționalizate, Maria (vampir angelic) este hrănită și rechemată la viață, în *Strigoii*, de existența logodnicului ei demonic, Arald. Iar demonicul Ieronim descoperă, o dată cu iubirea Cezarei, spațiul paradisiac, original, al insulei lui Euthanasius (*Cezara*). Visul, cîntecul și iubirea creează, în ultima variantă a poemului dramatic *Mureșanu*, un univers de o mirifică splendoare; e imperiul Regelui Somn (cel „vecinic treaz“), imperiul oniric ce se dezvăluie cu dulce voluptate în „noaptea clară“, înviat de glasul cornului de aur, înfiorat de cîntecul Sirenei și al Ondinei, străbătut de vocile elementelor și de infinite oglinzi acvaticе, pe care insule sarcofage „acoperite numai cu flori și cu poiene / Urieșești“ răsar și se cufundă din nou în apele primordiale, celebrînd, într-o atmosferă „de-un verde adînc de jale“, eternul ciclu al nașterii și al morții. Mureșan, demonul lucid din prima parte a poemei, pătrunde în imperiul Regelui

Somn printr-un descîntec de uitare : „Lună, soră, pe-a lui frunte / Stai și farmacă gîndirea / Să trăiască-n vremi cărunte / Și să-și uite toată firea“ ; Gîndirea „fermecată“ atrage din „noaptea neființei“ apariția îngerească a Chipului-rază și redescoperă pierduta sa consubstanțialitate cu divinitatea ; glasul de jale al poetului („o muzică de vis“ la care „lumina tremura“) trezește surîsul „dureros“ al zeului obosit : „Și inima-i bătrînă din nou o mai inspiră / De cugetă lumi nouă cum cugetă o liră / Duioasele-i armonii“. Dacă universul compensativ din *Mureșanu* poartă însemnele spațiului oniric, cel din *Odin și poetul* realizează imaginea eternă, glacial-împietrită a spațiului poetic pur. Străin în lume, Poetul își regăsește patria coborînd în adîncurile Oceanului înghețat, unde va descoperi arhitectura labirintică a lumilor subacvatice (aflate deci mai în adînc decît lumea devenirii din *Mureșanu*) ; e un univers al luminii împietrite pur, în strălucirea gheturilor veșnice, în „noaptea clară“ a „labirintelor de neaună“, în rîsul zeilor („Și Odin își deschise ochii albaștri / Și mari, rîzînd cu ei“), în frumusețea care este „Seninul / ...liniștea adîncă sufletească“. Dacă prima perioadă a creației eminesciene e dominată de modelul cosmologic platonician, dacă cea de a doua e dominată de conștiința unei crize ce dezintegrează cosmosul lui Platon și se exprimă prin imaginea demonului care are încă nostalgia armoniei pierdute și aspiră să o recupereze prin vis, poezie și iubire, ultima etapă a operei eminesciene (ultimă nu în sensul cronologic, ci în sensul soluțiilor existențiale propuse) dezvăluie o nouă relație între ființa umană și univers. Modelul cosmologic platonician e abandonat acum în favoarea unui model pe care — generic — l-am putea numi kantian. Componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc și mor perpetuu ; coincidențele cu cosmologia kantiană [...] se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician, stabil, și la viziunea morții sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I*, o imagine a morții întregului univers). Ideea genezei continue, clarificată în imaginile cosmogonice din *Luceafărul*, se grefează însă, în adîncurile viziunii, pe o intuiție poetică eminesciană originală, aceea a luminii concepută (încă din *Serata*) ca substanță a lumii. Captată uneori în materie luminiscentă (aștrii, cristalul, gheața, marmora), dezvăluită alteori în nesfîrșite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor etc., lumina se manifestă mai ales ca o corporali-

tate difuză în consistența argintie a „negurilor albe” sau a „umbreii strălucite”. Umbrele și negurile eminesciene sînt pătrunse de nostalgia sau de prezența latentă a luminii, care „trăiește” în adîncurile lor, dîndu-le transparența aurorală a lumilor visate în prețuia genezei. [...] Perpetua naștere și moarte a lumilor nu este însă pentru Eminescu — așa cum era pentru Kant — dovada perfecțiunii de „mecanism” a universului, guvernat de o inteligență divină aflată la curent cu fizica lui Newton. Ceea ce lipsește cerurilor pustii din cosmologia eminesciană a ultimei perioade este tocmai prezența inteligenței divine, căci lumile au încetat să fie „cugetate” de demiurg. Într-una din variantele premergătoare *Scrisorii I*, nașterea lumilor e văzută ca urmare a unei „porniri rebele”, a unei „greșeli” a neființei ce „viermui un punct — din care / Își scrînti tot universul paralicul lui somn”. Viața universului e ispășirea acestui păcat originar — o halucinantă agonie de lumi somnambule, care, stăpînite de „dorul lung, nestins” al păcii pierdute, „realeargă [...] / Spre echilibrul liniștitei întocmele”. Redacția definitivă a poemului abandonează imaginea, de o imensă putere de sugestie poetică, a greșelii divine prin care viața lumilor apărea ca o lungă agonie expiatorie, iar dorul de neființă este înlocuit prin „dorul nemărginit” ce atrage la viață, „din sure văi de chaos”, „colonii de lumi pierdute”. Interpretarea curentă a „dorului nemărginit” ca sinonim al schopenhauerienei voințe este insuficientă în contextul *Scrisorii I*, căci ea nu poate explica viziunea eshatologică ce urmează celei cosmogonice, adică viziunea reîntoarcerii în sine, „împăcată”, a păcii din începuturi. „Dorul nemărginit” nu se împărtășește de atributul eternității (care aparține, în exclusivitate, neființei divine) și el nu se manifestă decît în intervalul limitat dintre două nopți impenetrabile — noaptea începuturilor și cea a sfîrșitului — determinînd viața „universului himeric”, care nu este decît „vis al neființei”. Neființa primește la Eminescu un înțeles diferit de sensul curent de moarte; ea este, în registrul unei imagistici negative care tinde să depășească limitele gîndirii categoriale, starea de pură nedeterminare, echivalentă stării de divinitate. Dacă viața lumilor nu mai e expresia unei greșeli și nici expresia indestructibilei voințe de a fi, ci modul în care în-sinele divin se visează, proiectîndu-se într-o structură inteligibilă ca într-un altceva al său, „dorul nemărginit” apare ca „apetit” divin de autocunoaștere (ca în interpretarea pe care Hegel o dă, în *Prelegeri de*

filosofia religiei, mitului cosmogonic indian al lumii create de Brima, zeul dornic de a se înțelege pe sine). În acest context, schopenhaueriana „lume ca reprezentare“, „ochiul“ pe care îl visează, la Schopenhauer, voința oarbă, devine ochiul-oglinză, dar oglindă magică, creatoare, în care nedeterminarea divină apare ca imagine și sens. În *Scrisoarea I*, starea pre-cosmică, îninteligibilă, este cea în care „N-a fost lume pricepută, și nici minte s-o priceapă“, sau „...nici de văzut nu fuse, și nici ochi care s-o vază“. În *Luceafărul*, Hyperion ajunge în hăul precosmic, unde „nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște“. Ochiul creat „spre a cunoaște“ este, în *Scrisoarea I*, bătrînul dascăl, Atlas spiritual („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, / Astfel el sprijină lumea și vecia într-un număr“), căruia îi este menit să dezlege, „în șiruri“, „noaptea-adînc-a vecinicii“. „Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic“, dascălului pare-a-i fi hărăzit rolul de conștiință a universului inconștient, de centru spiritual al lumilor (ce nu mai au o platoniciană „Inimă a lumii“), stăpînindu-le cifrul prin descoperirea numărului sacru. Dar această poziție privilegiată a spiritului nu schimbă cu nimic destinul imediat al ființei care îl poartă. În ultimă instanță, destinul dascălului — ca și destinul lumilor — este unul ironic, și întrebării „ce-o să aibă din aceasta pentru el bătrînul dascăl?“ nu i se poate răspunde decît negativ, căci spiritul nu are o existență pentru sine. El este doar un instrument — oglinda în care divinitatea informă ajunge la cunoaștere de sine, își satisface „dorul“ care a determinat-o să creeze universul. Grandoarea absolută a spiritului și nimicnicia himerică a ființei se întîlnesc în condiția umană, a cărei expresie supremă — și suprem ironică — este cea a genialității. Aceeași viziune ironică poate fi descifrată în *Împărat și proletar* („În orice minte lumea își pune întrebarea...“) sau în *Archaeus* („În fiecare om se-ncearcă spiritul universului... Oamenii sînt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor : încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu seamănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?“). Expresie a gîndirii divine la început, reprezentare formativă a gîndirii umane mai tîrziu, existența e echivalentă în poezia eminesciană cu gîndirea. Gîndirea — creatoare de sens — devine astfel atributul existenței în general : pentru ca ființa să existe, ea trebuie să se gîndească pe sine sau să se lase gîndită, primindu-și astfel sensul. În momentul cînd gîndirea

nu mai are puterea de a susține lumile în ființă, ele se prăbușesc, așa cum se întâmplă cu civilizațiile din *Memento mori*, care își ating, fiecare, punctul de solstițiu — „apus de Zeitate și asfințire de idei“. Pe urmele harfei sfărâmate a lui Orfeu învins, cu „glasul [...] stins de-aripa disperărei“, Grecia antică se cufundă în „apele oceanici“ din care s-a născut; înfiorat, gândul are viziunea unei lumi care s-ar prăbuși și ar rătăci, pe urmele cîntecului pierdut, nu în spațiul acvatic elementar și regenerator, ci în „văi de haos“: „Dar mai știi? N-auzim noaptea armonia din pleiade? / Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade? [...] Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult.“ „Căderea“ e, alături de „urcare“, una din cele două mișcări ce compun, în cosmologia platoniciană, rotirea sferelor cerești care dă naștere muzicii sferelor, adică „armoniei din pleiade“. Varianta ortodox platoniciană a imaginii apare în *Scrisoarea V* („Dulcea muzică de sfere / Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere“), dar în *Memento mori* gândirea obosită rupe rotirea armonică a sferelor lui Platon, absolutizînd „căderea“, ca dor de neființă, de prăbușire în haos a lumilor pierdute. Construite de gândire în jurul unui mit central, civilizațiile din *Memento mori* trăiesc atîta timp cît gândirea are puterea de a susține acest mit. Înstrăinîndu-se însă de istorie, atingîndu-și „punctul de solstițiu“, gândirea neagă imaginea zeului — pe care tot ea o crease — și asfințește „din ev în ev“, cu întregu-i cer „încărcat de mite“. Or, epoca modernă este pentru Eminescu un asemenea timp tragic al gândirii înstrăinate („Și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire“). Opoziția gândire originară-gândire înstrăinată domină creația eminesciană începînd cu *Epigonii* sau cu romanul crizei („mizeriilor“) unei generații care ar fi trebuit să fie *Geniu pustiu*. În ciuda punctelor de plecare comune („lumea ca reprezentare“ modelată de categoriile formative — timp, spațiu (16), cauzalitate — deținute de subiect) și în ciuda percepției înrudite a răului universal, poezia eminesciană nu este expresia unui pesimism de nuanță schopenhaueriană, ci a unei conștiințe tragice care își asumă lucid condiția și încearcă uneori (în special în satire) să depășească criza gândirii înstrăinate. Reformulînd vechea concepție mesianică, Toma Nour (eroul din *Geniu pustiu*) vede un posibil „mîntuitor“ în acela „care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni“ pentru că „acel om va cădea ca o bombă în mijlocul pustiitiei noastre inteligente“. În acest sens, „paseismul“ reproșat

Scrisorilor sau poeziei *Epigonii* e de fapt o încercare de depășire a crizei gândirii, acum înstrăinată, prin recuperarea formelor ei originare, autentice. Este funcția pe care, la nivelul existenței unui popor, și-o asumă istoria. Pentru Eminescu, istoria românilor parcurge trei vârste, dintre care primele două (vârsta mitică a Daciei din *Memento mori* și vârsta eroică a statului natural din *Scrisoarea III*) sînt prin excelență creatoare, iar cea de a treia, contemporană, e resimțită ca un timp de criză, un timp al înstrăinării în istorie. Moștenind imaginea Daciei-paradis pierdut, din literatura pașoptistă, Dacia mitică din *Memento mori* nu are început, nu cunoaște devenirea și pare sortită unei existențe veșnice. În structura peisajului dacic (cu spațiul ondulat — „Munți se nalță, văi coboară”) transpare abia împietrit ritmul legănat al unei pulsații cosmice primare. Tărîmul e străbătut, ca de un ax transversal, de „fluviul cîntării”, care e, în același timp, element al unei geneze perpetue („Însulele ce le poartă în adîncu-i nasc și pier”), mormînt acvatic și oglindă captînd și restituind imaginea înălțimilor astrale („Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceri”). La răsărit se înalță muntele sfînt, ax vertical al peisajului dacic și, în același timp, „Axis mundi” marcînd centrul sacru al universului (17). „Jumătate-n lume, jumătate-n infinit”, muntele sacru rezumă simbolic sensul Daciei, tărîm originar prin care universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul. Măsurat de greierii-orologii („Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună”), timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic. Trăind în vîrsta mitului, a gândirii originare, Dacia nu poartă în sine germenii distrugerii, și moartea ei nu poate veni decît din afară, adusă de civilizația „istorică”, triumfătoare a Romei. Victoria Romei (oricît de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este marcată de semnul unei fundamentale vinovății, pe care învinsul Decebal o transformă în acuză și motiv de blestem. Odată intrați în istorie prin înfrîngerea Daciei mitice, noi, „urmașii Romei”, sîntem marcați de dubla moștenire a vocației eroice romane („...-N inima noastră sînt semințe de mărire”) și a păcatului, a vinei tragice pe care Roma și-a asumat-o smulgînd popoarele „barbare” destinului lor. În *Odin și poetul*, Decebal gîndește decadența moștenitorilor Romei ca pe o ispășire a acestei vine tragice și ca o împlinire a vechiului blestem dacic. Există însă o vîrstă a istoriei neamului cînd vocația eroică a

Romei și sentimentul înrădăcinării în pământul dacic coexistă armonizate : e vîrsta eroică, a „întemeietori[lor] de țară, dă-tători de legi și datini“ celebrată în *Scrisoarea III* (în va-riante, *Patria și patrioții*). Motivul central al poemei este mo-tivul patriei ; la Rovine se confruntă două tipuri de civi-lizație : puternicul imperiu al sultanilor fără de țară (des-cinzînd din nomazii „Ce cu-a turmelor pășune a lor patrie și-o schimbă“), lipsit de rădăcini în ordinea lumii, întâlnește un popor care are conștiința apartenenței sale la pământul dacic și, prin această apartenență, conștiința integrării în or-dinea cosmică. Înstrăinarea de istorie însemna, în *Memento mori*, înstrăinarea expiatorie a urmașilor de spiritul vechii Rome („Căci străina-ne gîndire / Au zdrobit a vieții veche uriaș, puternic lanț“) ; ea însemnează, în momentul satiric al *Scrisorii III*, pierderea sentimentului patriei compensată printr-un joc de „măști“, în care sentimentul pierdut e mi-mat și parodiat prin mimare. Mimarea profanatoare a unei realități pierdute transformă străinul (străin nu neapărat prin origine, dar, neapărat, prin gîndire) într-un „saltimbanc“ din „comedia minciunii“, care se cere demascat în tonurile de rară violență ale satirei. Recules și eliberat, spiritul se va pu-tea întoarce atunci spre „izvoarele gîndirii“, căutîndu-și ade-vărul în timpii originari ai istoriei („Cînd îi cugeți, cugeta-re sufletu-ți divinizează. / În trecut mergem cum zeii trec în cer pe căi de raze“). Ca și istoria (memorie a unei na-țiuni sau memorie a umanității), amintirea (adică puterea de a depăși uitarea) are valoarea puterii creatoare a gîndirii, care dă sens lumilor și unitate ființei, depășind temporal-i-tatea prin menținerea unei simultaneități a timpilor în gîndire. [...]

[*** *Mic dicționar. Scriitori români.* Coor-donare și revizie științifică : Mircea Zăciu. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 209—218.]

FRAGMENTUL EXEMPLAR PENTRU STRUCTURILE TIPICE

VLADIMIR STREINU

„FLOARE ALBASTRĂ” ȘI LIRISMUL EMINESCIAN

Debutul lui Eminescu este încă, sub aspectul duratei, o idee neclară. Poetul apare ca „M. Eminovici, privatist” cu oda *La mormîntul lui Pumnul*, alături de alții, în *Lăcrămioarele învățăceilor gimnaziști din Cernăuți...* (ianuarie, 1866). În același an, din martie, e colaborator cu numele modificat în „Eminescu”, al *Familiei* lui Iosif Vulcan, care îi tipărește *De-aș avea*, *O călărire-n zori*, *Din străinătate*, *La Bucovina*, *Speranța* și *Misterele nopții*. Revista continuă cu poeziile debutantului: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, *La Heliade* (1867), *La o artistă*, *Amorul unei marmure* (1868). O foaie volantă îi cuprinde omagiul versificat *La moartea principelui Știrbey* și *Familia* îi mai publică *Junii corupți* și *Amicului F. I.* (1869).

Colaborarea la *Convorbiri literare* începe cu *Venere și Madonă* în aprilie, urmată la câteva luni, pe prima pagină a revistei, de *Epigonii* (1870); apar, statornicind colaborarea, la scurte intervale *Mortua est*, *Înger de pază* și *Noaptea* (1871), Titu Maiorescu indicîndu-l în același an ca „reflexiv mai peste marginile iertate...”, dar poet, poet în toată puterea cuvîntului; urmează apoi *Sărmanul Dionis* (nuvela) și, din *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*), fragmentul *Egiptul* (1872); *Înger și demon* și *Floare albastră* (1873); *Împărat și proletar* (1874); *Făt-Frumos din tei* (1875); *Melancolie*, *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Călin*, *Strigoii* (1876); *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate*, *Departate sunt de tine...* (1878) etc., etc. îl dezvoltă în identitatea lui deplină (v. cronologia Perpessicius, în *Opere*, vol. I, 1939).

Părerea criticilor și editorilor este că mai toate aceste poezii, forme de debut, sînt discutabile. De la Maiorescu și pînă la edițiile contemporane, atitudinea critică față de ele variază,

dar aceeași impresie negativă îi susține variațiile. Astfel, primul editor putea scrie : „Poeziile, așa cum se prezintă în paginile următoare, nu sînt revăzute de Eminescu și sînt, prin urmare, lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă, cel puțin în cele vechi (*Venere și Madonă, Mortua est, Egiptul, Noaptea, Înger de pază, Împărat și proletar, Rugăciunea unui dac, Înger și demon*). Dacă totuși am publicat și aceste poezii, împreună cu celelalte, așa cum se găsesc, am făcut-o dintr-un simțămînt de datorie literară. Trebuiau să devie mai ușor accesibile pentru iubitorii de literatură noastră toate scrierile poetice, chiar cele începătoare, ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adîncă sa simțire și cele mai înalte gînduri într-o frumusețe de forme, subțil al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață.“ E limpede dar că foarte de cu vreme critica a făcut o deosebire de valoare între poeziile „cele vechi“ sau „începătoare“, indicate în parentezul prefeței din 1883, și celelalte, care nu mai aparțineau debutului.

Întrebarea este pînă cînd și, mai degrabă, pînă unde se poate vorbi de debutul lui Eminescu. Data a preocupat pe A. D. Xenopol, în prefața ediției de la Iași a Fraților Șaraga : „...putem zice, scria el, că spiritul poetic al(l) lui Eminescu, deși înăscut, a ajuns la deplina lui înflorire destul de tîrziu. În poeziile lui începătornice, el se arată stîngaci în rostiri, greoi în limba adeseori plină de neologisme neîndreptățite, confuz în idei și sărac în rime. Unele din aceste defecte stăruiesc pînă și în timpurile de mai tîrziu. Așa, în *Împărat și proletar*, în *Strigoii* și altele. Putem zice că talentul lui Eminescu nu ajunge în deplina lui dezvoltare decît în 1877.“ Evident contestabil, anul fixat cu atîta energie de A. D. Xenopol include printre formele numite de el „începătornice“ chiar *Floare albastră, Făt-Frumos din tei, Melancolie, Lacul, Călin* și altele (v. cronologia de mai sus), ceea ce este o eroare de percepție estetică. Cazul contrar în privința duratei debutului îl reprezintă ediția lui G. Ibrăileanu (Editura Națională — G. Ciornei). Grupînd într-o anexă finală oda pentru Pumnul, oda pentru Știrbey și poeziile din *Familia*, criticul pare a crede că debutul încetează o dată cu colaborarea la *Convorbiri literare*, în 1870. Maiorescu avea îndoieli, după cum s-a văzut, chiar asupra unor bucăți publicate mai întîi în revista Junimii. Xenopol, cu înaintarea datei la șapte ani peste cît avea să stabilească Ibrăileanu, greșea. Totuși observația lui privitoare la defectele începu-

tului, care „stăruiesc pînă și în timpurile de mai tîrziu“, nu e lipsită de consistență. Aceasta înseamnă că el preia îndoiele primului editor, găsiind zisele defecte în unele poezii tipărite de *Convorbiri*.

Dar dacă anul 1877, stabilit de el ca limită de debut, e prea tardiv, 1870 al lui Ibrăileanu este la rîndul lui prea timpuriu. Dovada și, dacă nu dovada, oricum asigurarea că nu poate fi altfel o avem în spusa lui Maiorescu despre poeziile „vechi“ sau „începătoare“, pe care, deși „lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă“ poetul, le pune totuși în volum „alături de celelalte“. În hotărîrea lui de editor, e o ezitație învinsă, dar clară, care ar fi dispărut și nici nu s-ar fi produs dacă poetul mai putea aduce acestor poezii „îndreptările ce avea de gînd să le facă“. Urmează deci, după Maiorescu și Xenopol, că un număr nesigur încă de bucăți tipărite de *Convorbiri* și cuprinse de asemenea în cele mai multe ediții ulterioare pot fi pe drept caucionate ca exercitări ale debutantului, deosebite de „celelalte“ prin mici imperfecțiuni de formă (chiar „confuzia de idei“, semnalată de Xenopol, nu se referă la deosebiri de esență).

Este atunci adevărat că între *Vcnere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Egiptul*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, pe de o parte, și *Floare albastră*, *Călin*, *Scrisorile*, *Luceafărul*, de altă parte, nemailuînd în seamă ceea ce se publicase în *Familia*, sînt diferențe numai de perfecțiune formală? Este debutul lui Eminescu declararea incontestabilă a geniului său? Critica formală, oricît ar varia în privința limitei debutului, își răspunde afirmativ: Eminescu se declară ca Eminescu, ca poet mare sau, cum zicem azi, universal, de la bun început, cu toate neobservările formei, pe care, neaccidentat de destin, le-ar fi corijat el însuși și totul ar fi fost în ordinea firească. Cercetarea însă mai poate fi îndrumată într-un fel. Durata debutului pînă la un anumit an duce oricum la erori. Xenopol, cu 1877, consideră tacit ca poezii începătoare *Floare albastră*, din 1873, *Făt-Frumos din tei*, din 1875, *Melancolie*, *Călin* și altele din 1876, dar exclude *Rugăciunea unui dac*, din 1879; iar Ibrăileanu, cu 1870, le exceptează pe toate din perioada debutului.

Mai propriu pare să se urmărească limita începuturilor nu calendaristic, „pînă cînd“, ci topic și spiritual, „pînă unde“. Am crede, cu alte cuvinte, că e mai informativ să știm care poezie anume, strîngînd într-o singură intuiție

elementele care specifică pe Eminescu ca poet universal, îi conține embrionul viziunii lui poetice (18). La o asemenea cercetare îndeamnă Eminescu însuși. El vedea și concepea organic, unitar și îndeosebi sferic, din tinerețe. Tiparul acestei sfericități de concepție, care se va recunoaște în opera întreagă, apare mai întâi în *Împărat și proletar*, fiind premisa majoră a clasicismului eminescian. Poemul e o construcție, cu încheieturi exacte, pe ideea că dinamica socială, de oricâtă conflictualitate (conducător-conduși), nu poate ascunde imobilismul lumii; un depărtat reflex al ataraxiei stoice e la temelia acestei construcții.

Dar mai potrivit pare să se vorbească nu de o construcție, ci de sfericitatea concepției în jurul unui astru (contestabil ca adevăr social, real, numai artistic) și mai cu seamă de creșterea ei organică dintr-o rădăcină, dintr-o sămânță sau un embrion. Expresia „al lumii-ntregul sîmbur“ din meditația Cezarului e semn că poetul vedea de tînră ca un naturalist procesul de dezvoltare a universului atît material cît și moral, iar după imaginea dezvoltării lumii își concepea opera. Ideea de „sîmbure“ e chiar mai veche¹ decît perioada de compunere a poemului. *Împărat și proletar* se tipărește în 1874, acoperind în urmă patru-cinci ani de la elaborare (v. ediția Constantin Botez, 1933, și Perpessicius). Nuvela *Sărmanul Dionis*, congeneră cu *Archaeus* și *Umbra* din manuscrisele netipărite, e din 1872, anul tipăririi avînd de asemenea în spatele lui cîțiva alți ani de pregătire, ceea ce îi duce rădăcinile în epoca de studenție vieneză a adolescenței. Încă de pe atunci, Eminescu gîndea naturalist chiar în plăsmuiri metafizico-fantastice, cum sînt prozele numite. În prima, dezvoltarea ficțiunii în plan fantastic se urmează în deplină coerență; pierderea identității istorice, onomastice și morale a eroului, cu întreagă acea aventură spirituală într-o epocă trecută și sub alt nume, aventură încheiată prin interdicția sentimentului de omnipotență divină și retrezire în identitatea părăsită, e un proces firesc, organic și poate chiar logic de concreștere din afirmația inițială de esență filozofic-idealistică, că unica realitate e nu în lumea colectivă, ci în conștiința care o organizează. Transformarea conștiinței

¹ Se află, de asemenea, sub forma „sîmburul lumii“, în *Egipetul*, tipărit în 1872, ca fragment din *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*); „sîmburele lumii“, „colțul vieții“, „sîmburul de ghindă“ și iarăși „colțu-obscur“ în *Andrei Mureșanu* din 1871 ș.a.

transformă însăși lumea, credea studentul de la Viena, care învățase pe Kant și Schopenhauer și urmarea să dea corp literar acestei învățături. Nuvela pare de aceea un lanț de silogisme, cu membre fantastice, pornind în întregime și susținându-se de la premisele întâiului silogism. Acolo, așadar, la început, se află cauza ei germinativă, și nu e nici o surprindere că poetul își exprimă clar, printre primele fraze, ideea de germinare și creștere în metafora „ghindei”. Premisele întâiului silogism sînt chiar implicațiile acestei „ghinde”, în care Eminescu vedea de tînar stufosul stejar viitor. Astfel că studiul critic cel mai propriu operei eminesciene se află sub îndrumarea poetului însuși. Opera sa are un „sîmbur” sau o „ghindă”, de la care critica se vede datoare să plece, zicîndu-i cum va vrea, nucleu, centru sau embrion.²

S-ar zice că pentru o asemenea cercetare e de luat în seamă mai întâi ceea ce cu îndreptățire am putea numi stadiul placentar al creației. Dacă este așa, o cale directă, deși nu atît de practicabilă ca șirul cronologiei obiective, care să ducă la embrionul operei eminesciene, ar putea fi cronologia internă, cu șirul ei de date intime ale creației. Această cale, deschisă la noi de ediția Ion Scurtu (Minerva, 1908), care regroupează „psihologic” poeziile „după fondul de sentimente și de idei”, urmată, lărgită și metodizată de Perpessicius în *Note și Variante* la marea sa ediție, duce la studiul mai greu de consecințe al apariției motivelor în manuscrise; și organizarea acestora pe unități tematice și formale, cum se vede din rezultatele obținute, e imaginea cea mai adîncă, aproape radiografică, a timpului intim de creație. Se detectează astfel sub cronologia mai reală și totodată mai instructivă, aceea a concepției. Totuși, la embrionul poeziei nu se ajunge nici cu această metodă; ea asigură concluzii aproape tot atît de controlabile cu datele calendaristice ale publicării și în același timp mult mai semnificative decît acelea, dar,

² Orientarea naturalist-biologică la Eminescu se află în relație posibilă cu „fenomenul originar” (*Urpflanze*) al lui Goethe; aceeași intuiție goetheană e de presupus, în ordinea reflexiunii teoretice, la un Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen*, 1893: „metafora centrală” a oricărui sistem de gîndire filozofică), la Bergson (*La Pensée et le Mouvement*, 1934: „punctul” sau „intuiția-imagină”, în care preexistă virtual orice construcție a spiritului), și, în estetică, la B. Croce (*La poesia*, 1937: „celula originară” a operelor de artă și studiile urmașilor lui, Venturi și Francesco Flora).

cum dincolo sau sub spațiul spiritual dintre data apariției unui motiv în manuscrise și data apariției tipărite mai este unul, insondabil acesta, și anume spațiul de concepție, care se întinde de unde nu putem ști pînă în momentul consemnării manuscripte, metoda criticii de text sau a oricărei critici se dovedește inefectuală. În zona subterană a germenilor conștiinței artistice nimeni n-a pătruns dinafară, însăși autoanaliza cea mai lucidă (Novalis, Edgar Poe, Baudelaire, Valéry) fiind respinsă în devieri felurite.

Ne aflăm deci sub constrîngerea de a examina ca embrion prima poezie, care, încadrată cronologic între bucăți de debut, seamănă mai puțin cu acestea și mai mult cu opera viitoare, tipărită din voința poetului. S-ar zice că numai intuiția critică ne conduce la poezia-embriion și că o altă putere intuitivă ar da altă indicație.³ Se va vedea însă pînă la urmă că e vorba de o conduită rațională, care nu are în comun cu intuiția decît rapiditatea formulării. *Floare albastră* apare în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1873, fiind precedată în timp, dintre poeziile de debut, de *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est* și *Egiptul*, între altele, și urmată de *Împărat și proletar*, *Strigoi*. „(Ea) face parte, observă Perpessicius, dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz din poeziile cele mai expuse neînțelegerii“, adăugînd: „și încă din cauza desăvîrșitei lor grații“. [...]

Oricum, „floare-albastră“ exprimă la Eminescu, ca ideal erotic de tinerețe, cea dintîi tentație a vieții, pe care e adevărat că o reduce, cu versul ultim, la pesimismul poeziilor lui de debutant, dar nu fără o diferență de timbru muzical și fără a o relua în opera întreagă sub forma spectaculoasei oscilații eminesciene între ideea de moarte și viață, care îi conține toate valorile proprii. *Floare albastră* poate fi luată de aceea ca embrion al mării lui opere. Cu poeziile de debut ea păstrează legături certe. Versurile „În zadar... / Grămădește-a ta gîndire / Și cîmpiile asire / Și întunecata mare“ evocă, în uriașe imagini ale morții, dispariția civilizației sumeriene și a rîurilor planetei în neantul unanim; ele se asociază spontan cu sensul general ca și cu fragmente din *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*), acea istorie de metafore a civilizațiilor de-

³ G. Călinescu (*Opera lui M. Eminescu*, vol. V, 1936) indică astfel, ca punct generativ al operei tipărite, *Melancolie*, „cu care se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită“ (19).

functe ; „Piramidele-nvechite“ (*id est* „antice“) sînt cunoscutele „Racle ce încap în ele epopeea unui scald“, „trufașe și eterne ca și moartea“ din *Egiptul*. Iar versul ultim, „*Totuși este trist în lume*“, anulîndu-și aparența prozastică, răsună adînc de vibrațiile întrunite din *Memento mori* și *Mortua est*. În același timp, *Floare albastră* e construită pe antiteza moarte-viață : dezumanizării prin sterpe meditații idealiste asupra morții și eternității i se propune contactul cu viața în forme temporale ; și acceptarea experienței, chiar în concluzia efemerității ei, nu acoperă totuși opunerea termenilor fundamentali. E aceeași dublă percepție, care, limitînd un spațiu dramatic, exista de mai înainte ca schemă a construcției în *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Înger de pază*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar* ; e ceea ce făcuse pe Maiorescu de cu vreme, după primele poezii publicate în *Convorbiri*, să-l declare pe Eminescu „iubitor de antiteze cam exagerate“. Poetul din *Floare albastră* păstrează, prin urmare, în metaforă și construcție conduita lirică a debutantului.

Dar deosebiri sînt mai numeroase decît asemănările. Debutantul abundă în comparații, a căror articulație evidentă le pune în vedere elementaritatea. Astfel, în *Amorul unei marmure* : „...te iubesc copilă *ca* zeul nemurirea, / *Ca* preotul altarul, *ca* spaima un azil, / *Ca* sceptrul mîna blîndă, *ca* vulturul mărirea, / *Ca* visul pe-un copil“ ; în *Amicului F. I.* : „Visuri trecute... / V-ați dus cu anii... / *Precum* cu toamna frunzele trec“, „...ca un nour gonit de vînt, / Alerg pe calea vieții mele“, „Viața-mi se scurge *ca* și murmura / Ce suflă-un crivăț...“, „Îmi tîrăsc soarta *ca* un vultur / Ce își tîrăște aripa frîntă“ ; în *Venere și Madonă* : „Rafael, pierdut în visuri *ca*-ntr-o noapte înstelată / ...a creat pe pînza goală pe Madona dumnezeu / ...Astfel eu, pierdut în noaptea unei vieți de poezie / Te-am văzut, femeie stearpă... / Și-am făcut din tine-un înger... / Tu îmi pari *ca* o bacantă... / O, cum Rafael creat-a pe Madona dumnezeu, / ...Eu făcut-am zeități dintr-o palidă femeie“ ; în *Epigonii* : „Mă cufund *ca* într-o mare de visări... / Și în jur *parcă*-mi colindă dulci și mîndre primăveri... / Văd poeți ce-au scris o limbă *ca* un fagure de miere... / ... Pe-un pat alb *ca* un lîțoliu... / ... Cu doi ochi *ca* două stele...“ ; în *Mortua est* : „...Un vis ce-și moaie aripa-n amar, / Astfel ai trecut de al lumii otar... / Te văd *ca* o umbră de-argint...“ ; în *Înger și demon* : „...O copilă *ca* un înger / ...*Ca* un demon. El veghează, / ...Părul său negru *ca* noaptea... / ...Albă *ca* zăpada iernii... / Se răsfîrînge

ca-n oglindă a copilei umbră plină.“ Și forma comparației explicite se află de asemenea în *Împărat și proletar*, în *Strigoii* și într-un mare număr al postumelor.

De multe ori, particula comparativă cade, fără să schimbe cu aceasta procedeul. În *Epigonii* : „Chichindeal, gură de aur, *Mumulean*, glas de durere, / ...Liră de argint *Sihleanu* — *Donici*, cuib de-nțelepciune, / ...Pann, finul *Pepelei*... / *Eliad*... / Munte cu capul de piatră de furtune detunată / ...O enigmă nesplicată / ...o stîncă arsă... *Mureșan*... / Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet. / Și-acel rege-al poeziei... / veselul *Alecsandri*... / Iară noi? Noi, epigonii?... Harfe zdrobite / ...măști rîzînde puse bine pe-un caracter inimic. / Dumnezeuul nostru : umbră, patria noastră : o frază“ ; în *Înger și demon* : „Ea, un înger ce se roagă, / El, un demon ce visează / Ea, o inimă de aur — el, un suflet apostat“ ; în *Împărat și proletar* : „Religia / O frază de dînșii inventată, / ...Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt / ...al lumii-ntregul sîmbur dorința-i și mărirea / ...Zvîrlire hazardată...“ ; în *Strigoii* : „Încet plutind se nalță mireasa-i, o fantasmă... / o dulce întrupare de-omăt... Arald încremenise pe calu-i — un stejar / ...El zboar-o vijelie...“ Și punerea în paralel, juxtapunere a termenilor de comparat, caracterizează formal debutul ca și majoritatea postumelor, care aparțin aceleiași formule. Cu asemenea parataxe, meșteșugul e tot al comparației simple și oarecum logice.

Un progres tehnic reprezintă însă numai imaginea, reprezentarea sau metafora propriu-zisă, în care termenii comparației, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează întîm : este tipul de expresie evoluată, care nu lipsește nici ea începuturilor lui Eminescu. În *Epigonii* : „zilele de-aur a scripturilor române“, „zile cu trei sorî în frunte“, „*Cantemir* croind la planuri din cuțite și pahară“, „delta biblicelor sînte“, „sînta candelă-a sperării“, „*Mureșan*... rumpe coarde de aramă“, „*Negruzzi*... moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute“, „...sînte firi vizionare, / Ce făceați valul să cînte, ce puneți steaua să zboare“ ; în *Mortua est* : „...castele / Cu arcuri de aur zidite din stele, / Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint, / Cu țărături de smirnă, cu flori care cînt“ ; în *Egiptul* : „Nilul mișcă-a lui legendă...“, „Sînt gîndiri arhitectonici“, „...și ies stelele din strungă“, „...al vremurilor vad“, „...unde de popoară“, „Undele visează spume...“, „...sîmburul luminii“, „...a prezentului ureche ; în *Împărat și proletar* : „...acele pînze cu corpuri de ninsori“,

„zidiți din dărmături gigantici piramide“, „vremile-aurite“, „mitele albastre“, „Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău“, „limbile de flăcări“, „flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate“ ; în *Strigoi* : „În valurile Volgăi cercam cu spada vad“, „Domnind semeț și tânăr pe roinicele stoluri“, „de gheață nalta-i domă“ (a lui Odin), „brațe de zăpadă“, „haina morții“, „al morții glas etern“, „Coroanele în fugă le fulgeră pe frunți“. Expresiile de acest ordin, fără a mai fi nici parataxe, nici comparații analitice, sînt sinteze verbale, adevărate metafore, cu amîndoi termenii, deși fuzionați, identificabili încă ; ele constituie de aceea, dimpreună cu celelalte, tabloul stilistic al debutului.

Aspectul aceleiași tehnici se schimbă însă cu totul în *Floare albastră* ; și e primul mare semn al operei viitoare, la a cărei tipărire poetul va consimți expres. În adevăr, micul arsenal de conjuncții comparative, de juxtapuneri și chiar de imagini sintetice devine dintr-o dată inaparent. De la primul vers pînă la ultimul, ni se numesc direct realități materiale ca într-o proză nefigurativă. Aflăm, strofă cu strofă, de o lume a „stelelor“, a „norilor“ și a „cerurilor nalte“, lume de altitudini, atinse numai de „vîrfurile mare“ al „piramidelor învechite“ ; aflăm apoi de marile „rîuri în soare“ ale planetei (dintre care, nenumite, Tigrul și Eufratul), de „cîmpiile asire“, deci și de „îndepărtata mare“, lume de zări meditative dispusă în plan infinit orizontal față de planul infinitei verticalități a celeilalte ; auzim un glas care cheamă la desfătările iubirii, declarînd „zadarnice“ acele atracții ale infinitului spațial și propunînd, în schimb, „codrul cu verdeață“, „bolta senină“, „ochiul de pădure“, „poteca“ dragostei pînă în pragul casei bătute de lună ; și auzim al doilea glas care consimte la noua lume ce i se îmbie și care, după experimentarea ei pînă la a o pierde, pînă la sentimentul intangibilei „flori albastre“, se răsucesce palinodic la realitățile părăsite. Ce sînt aceste realități arătate fără înconjur ? În afară de „sărutări dulci ca florile ascunse“, în afară de „ca un stîlp eu stam în lună“ și de novalisiana „floare albastră“, parataxă clară a iubitei și îndeosebi a iubirii pierdute, nici o expresie nu pare figură poetică. Referința directă e a enumerării și a descriției. Dar înălțimea și întinderea primei serii de referințe, ca și terestritatea și mijlocirea seriei a doua duc la asocieri supra — sau, oricum, extrafenomenale. O lume nenumită expres, lume de idei a eternității „cerurilor nalte“, cu „stelele“ și „norii“ lor,

a mormintelor civilizației faraonice din „piramidele-nvechite” și ale civilizației sumeriene de pe „cîmpiile asire”, lume de asemenea a pierderii tuturor „rîurilor” planetei în „îndepărtata mare”, conține ascuns primul termen al unor uriașe metafore ale morții și eternității, după cum, în același fel, deși cu sens de opoziție dramatică, „codrul cu verdeață”, „ochiul de pădure”, „bolta senină”, „poteca”, sau „sărutările în cale” își acopăr primul termen de metafore ale vieții. Atît unele cît și altele sînt prin urmare, în simplitatea lor, nu expresii proprii, ca în proză, cum pot părea la o lectură grăbită, ci simboluri complexe, cu un anumit cîmp magnetic, variind ca rază după raza de sensibilitate a cititorului. La nivelul figurativ al simbolurilor, limbajul poetic devine direct. În viziunea ideală, cuvîntul numește ca în vederea reală. Și această mutație stilistică izolează ca mod expresiv *Floare albastră* de figurația debutului.

Nici antiteza ce ni se propune nu mai seamănă cu opozițiile ostentativ-formale, care făcuseră pe Maiorescu să le califice „cam exagerate”. „Îngerul” și „demonul”, „împăratul” și „proletarul”, „prezentul” epigonic și „trecutul” profetic erau scheme luate din recuzita romantismului european, caracterizat față de clasicism prin percepția contrariilor. În *Floare albastră*, semnalîndu-ni-se aceeași bigeminare a percepției poetice, contrariile particulare își retrag ostentația și se însumează în opoziția moarte-viață; antiteza limitativă își contopește cazurile în antinomia-sumă, opoziția de situații se amplifică în unica opoziție de legi, ireductibilă aceasta, a existenței și a creației.

Diferență nu mai puțin semnificativă, totodată, este trecerea de la poezia de idei la ideea poetică din *Floare albastră*. În perioada publicării ei, adică înainte și, un timp, după 1873, Eminescu scrie meditații pesimiste asupra ideii de stingere universală, de un schopenhauerism bătător la ochi. Om (*Mortua est*, variantă a monologului hamletian ⁴ „to be

⁴ Reminiscențe din *Hamlet* sau simple aluzii, în opera de tinerețe, se găsesc numeroase: o eroină se înfățișează ca „Hamlet feminin”, un erou spune despre cărți „vorbe, vorbe, vorbe”, iar în *Memento mori* (poemul asupra Daciei) și în articolul *Cristos a înviat* din *Curierul de Iași* sînt traduse unele versuri ale aceleiași tragedii: oastea lui Fortinbras „fight for a plot, / ...Wich is not tomb enough and continent / To hide the slain”, ceea ce la Eminescu devine: „nici atît pămînt să-și poată îngropa morții”, iar versurile din cimitir asupra prefacerii în țărîină chiar a lui Alexandru Macedon „Imperious Caesar, dead and turn'd to clay, /

or not to be", susținută însă de anecdota morții tinere cunoscută de la unii romantici străini și autohtoni) și istorie (*Memento mori*, variantă a poemelor, din *Les Ruines*, *Childe Harold's Pilgrimage* și, mai puțin, *La Légende des Siècles*), cu destinul comun al dispariției lor eterne, sînt pretexte filozofice de literatură, de imagini ilustrative, care prevestesc un mare poet, a cărui intuiție suferă însă deocamdată de precedența reflexiunilor teoretice: observația „reflexiv mai peste marginile iertate“ nu se făcuse pe nedrept și mai ales în zadar. La scurt timp, apare antinomia „piramide învechite“ — „floare-albastră“, care nu mai e o idee poetizată sau demonstrație în imagini a unei idei, ci idee poetică în sine, intuiție a legilor existenței și viziune a lumii în „sîmburul“ ei. De altfel, echilibrul dintre reflexiune și imaginație preocupa și teoretic pe Eminescu la această dată. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată Viena, 17 iunie 1870, tînărul colaborator al *Convorbirilor* zicea: „Numai, drept vorbind, mama imagenilor, fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede“, deși „[anumiți poeți] își arată mai mult oasele și dinții, decît formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta; unirea amîndorura e perfecțiunea, purtătorul ei geniul.“⁵ *Floare albastră* se tipărește la trei ani după expedierea scrisorii. E de admis așadar că Eminescu însuși să fi știut limpede ce reprezenta această poezie față de cele care o precedaseră publicistic sau numai concepțional. Voința și succesul de a-și ascunde osatura creației sub „formele frumoase“ ale artei apar incontestabil. Raportul reflexiune-fantazie, caracteristic debutului, se resituează ca fantezie-reflexiune.

În sfîrșit, o deosebire de asemenea notabilă este cristalizarea exactă a intuiției. Poeziile „începătornice“, cum le spunea Xenopol, de la *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*), *Miradoniz* și *Povestea magului călător în stele* la *Mureșanu*, *Diamantul Nordului* ș.a. sugerează prin vastitate

Might stop a hole to keep the wind away: / O, that, that earth which kept the world in awe / Should patch a wall, to expell the winter's flaw!” se află strînse în rîndurile lui Eminescu: „Cezarul cu a cărui țărîină se astupă găurile zidurilor contra vîntului“.

⁵ Scrisoarea e o intervenție de bun confrate pentru poetul V. D. Păun, luat cam repede la „redacționalele“ revistei; și, din textul întreg, se vede bine că ideile teoretice sînt ecouri din estetica lui H. Th. Röscher, care interesase pe Eminescu pînă la a și-o traduce.

aspirația la spațiul compozițional imens, poemul fantastic în gust byronian fiind hotărîrea dintîi a debutantului. Iar pe aceste mari întinderi, poetul ramifică un romantism tenebros necrofilic, satanic, revoltat și, cîteodată, chiar declamator. Reprezentativ pentru gen este *Mureșanu*, ipoteză autohtonă a lui Manfred trecut prin Faust și pe lîngă Lohengrin. Pe distanța care separă astfel de poeme de *Floare albastră*, Eminescu și-a modificat economia artistică. El renunță la lărgimea materială a perspectivei, propunîndu-și în schimb spațiul artistic limitat. Dimensional vorbind, piramidelor le preferă cristalele. De aceea, el își supune inspirația mereu romantică disciplinei celei mai clasice, cultivînd îndeosebi forma strictă a unui clasicism romantic, care îi va caracteriza opera lirică întreagă.

De altfel, nici una din diferențele care specifică *Floare albastră* față de tipul poeziilor de debut sau nepublicate de poet nu va rămîne fără urmări. Fiecare în parte și toate la un loc devin componentele acelei viziuni lirice prin care Eminescu sporește categoria europeană a romantismului. Operă de artă, *Floare albastră* este, cu alte cuvinte, un nucleu de virtualități care, actualizate în marea lui operă viitoare, îi susțin în același timp imaginea de poet universal. Puterea de germinație cea mai productivă se descoperă însă în percepția contrariilor ; zisa bigeminare a percepției poetice îi formulează suma antitezelor provizorii în antinomia morții cu viața. E veșted, știm bine, vocabularul critic, dar ce e de făcut mai mult, decît să ne dăm seama că la Eminescu e vorba nu de abstracții încorporate, ci de experiența sensibilă și capitală a limitelor existenței, de un *Erlebnis*, cum i se zice de la W. Dilthey, eveniment decisiv care îi cristalizează universul liric. În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripție. Am zice numai că e nevoie de o descripție internă. Căci, dacă paralela dintre opera de artă și organisme vertebrate („schelet“ ascuns și „forme frumoase“, aparente) justifică descrierea exterioară, e de observat că această comparație, proprie sculpturii, picturii și muzicii, este inacurată pentru poezie. Creația literară, îndeosebi lirică, seamănă mai curînd cu acele viețuitoare marine, nautili și scoici de apă sărată, care trăiesc sub platoșele fantastice ale unui schelet extern. Ca moluștele acestea, pe care străvezia liană le face să se tragă în mirifice recesiuni spirale, poezia are aceeași natură retractilă. Pînă unde o poate critica urmări? Oricum, în

cochilia numită *Floare albastră* e un spațiu de palpitatie intestinală fără acces ; e un aspect intern, descriptibil în parte ; și e zvonul de potențialități, pe care îl va actualiza numai opera eminesciană întreagă. E limpede însă, simbolurile morții și simbolurile vieții își confruntă, de la distanța diferenței lor de esență, puterea de adevăr. Ordini de valori antinomice, una transcendentă, eternă și severă, alta imediată, temporală și atrăgătoare, ele mărginesc aspectul sau „forma internă“⁶ a poeziei. La lumina opoziției lor, devine vizibilă reproducerea imaginii dialectice în motive muzicale ; expresia, încetînd să mai fie a plasticității simbolurilor, este a unui alt mediu de sugestie, mediul vocal : „— Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte ? / De nu m-ai uita înalte, / Sufletul vieții mele. / Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vîrful lor mare — / Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite !“

În cuprinsul restrîns al strofelor, valori de data aceasta auditive exprimă încă o dată percepția contrariilor. Versurile alternează, două cîte două, timbruri deosebite. Modulația spunerii își asumă muzical termenii opoziției. Gravă și solemnă, rece și inumană, rostirea primelor versuri din amîndouă strofele e contrapunctată de alta intimă și colocvială, caldă și omenească. Poetul scrie în două versuri limba simbolurilor morții și în următoarele două vorbește graiul simbolurilor vieții. Dulcea colocvialitate, ajunsă cu „Sufletul vieții mele“ la chemarea patetic maternă, fără de care iubirea femeii e doar simulare erotică, concentrează memorabil modul conversativ, dialectal și intimist al invitării la viața reală... „Mi-oi desface...“, „mi-i spune...“, „de mi-i da...“, „s-a fi ivit“, „Mi-i ținea...“, „Te-oi ținea...“, „Ne-om da...“, „Și-apoi cine treabă are !...“, aceste expresii ale convorbirii zilnice și ale dialectului inimii, ca acordurile în muzică, se cheamă cu : „De nu m-ai uita înalte, / Sufletul vieții mele !“ și : „Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite !“ În același timp, „stelele“, „norii“, „cerurile nalte“, „rîurile în soare“,

⁶ Ideea de „formă internă“ se găsește în publicistica și corespondența lui Eminescu, o dată ca „natură internă“ și altă dată ca „idee internă“ ; formularea a doua pare a traduce direct pe „endon eidos“ al lui Plotin, deși poetul va fi cunoscut mai întîi „die innere Form“ a lui Humboldt și poate ulterior „the inward form“ a lui Shaftesbury. Pentru istoria conceptului, v. Oscar Walzel (*Plotins Begriff der ästhetischen Form*, 1915) ș.a., iar de la noi, Tudor Vianu (*Studii de literatură universală și comparată*, 1963).

„cîmpiile asire“, „îndepărtata mare“ și „piramidele-nvechite“ sînt misterioase ieroglife ale spațiului și timpului, care au mai apărut și vor mai apărea izolat în poezia eminesciană, dar acum, înțîia oară pe același spațiu liric, își înduplecă severitatea și hieratismul la glasul cald al iubirii.

Termenii antinomiei, mărginind mai întîi forma internă, trec în motive muzicale scriptic vecine, pentru ca mișcarea de apropiere să ducă în cîte un vers la împletiri perdurabile, deci ușor de urmărit. Astfel, versul : „Ah ! ea spuse adevărul“ conține în valorile spunerii lui, ca și în valoarea logică, amărăciunea înșelării prin pesimismul absolut și dublarea acestei dezamăgiri de filozof cu speranța roborifică a iubirii. Chiar versul final : „Totuși este trist pe lume“, înțeles ca palinodie a spiritului meditativ, cu alte cuvinte ca revenire la pesimismul părăsit un moment, sună mai în surdină ca „Decît un vis searbăd, mai bine nimic“ din *Mortua est*, ca „...un gînd te-ademeneste : / Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi“ din *Împărat și proletar* sau ca „...Și în urechi-mi bate : / Că sîmburele lumii e-eterna răutate !“ din *Mureșanu*. Felul șoptit pe care îl cere spunerea lui atenuază vehemența pesimistă a poemelor anterioare și a altora de mai tîrziu ; acel „Totuși“, atît de neînțeles, prin amintirea reținută din taina vieții, timbrează versul întreg cu o dulceață inseparabilă la Eminescu de tristețea experienței. *Floare albastră* e astfel prima capodoperă eminesciană și este de asemenea, etimologic, un *cap de operă*.

Din tot ceea ce analiza critică poate izola ca element și sumă de frumusețe, opera poetului va crește întreagă din *Floare albastră* ca dintr-un embrion. Simbolurile morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor cînd oraculară, cînd hieratică, totdeauna solemnă ; simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectal, familiar și uneori jucăuș intimist (20). O muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca și inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică și adesea sentimental glumeată, ritmată de bătăile inimii omenești, prima cu dezvoltări simfonice în *maiestuoso*, iar a doua în *appassionato* și nu o dată în *scherzando*, va sublinia orchestral opoziția motivelor inițiale. Nu însă spre a-și da relief unul altuia se vor alătura ele. Căci, deși valori nativ incompatibile, aceste realități vor intra, pe tot cuprinsul operei, într-un dialog neîntrerupt, dialogul eternului cu efemerul constituind marele arc voltaic al lirismului eminescian. Consimțirea și, de la un timp,

perpendicularitatea transcendentului la real, de o parte, și vocația realului la transcendent, de alta, compun latența embrionară din *Floare albastră*, pe care opera întreagă o va actualiza și multiplica, urmînd să reînflorească suprem în *Luceafărul* (21). Pînă la drama lui Hyperion însă, pînă la retragerea lui din nefireasca aventură cu realul, vor exista numeroase momente de compoziție a contrariilor. Sentimentul mixt de „dulce jele“, „fermecat și dureros“ sau „dureros de dulce“ le va atesta neîndoielnic împlinirea, pe care modularea pesimismului din *Floare albastră* („Ah! ea spuse adevărul“ și „Totuși este trist în lume“) o semnalează întîia dată. În lumea lui Eminescu, Apollo nu spînzură ca în mitologia greacă pe Marsyas; zeul e ispitit de frumusețea omului-muritor, cu care dorește să-și îndoiască natura nemuritoare. Se vor despărți în cele din urmă, fiindcă îi desparte legea, dar nu fără a păstra fiecare în felul lui amintirea seducătoarei experiențe. Încît mai semnificativă decît disocierea finală este încercarea zeului de a se umaniza prin iubire și a omului de a se zeifica prin aspirația la etern. La Eminescu poezia vieții dă preț poeziei morții, și în această perspectivă opera i se alcătuiește diferit.

[*Studii eminesciene* (volum colectiv), E.P.L., 1965, p. 463—487.]

POMPILIU CONSTANTINESCU

EROS ȘI DAIMONION

Problema fundamentală a criticii față de Eminescu este încă aceea a caracterizării personalității lui, văzută în structura ei complexă și în valorile ei spirituale. Dacă Maioreescu o redusese la impersonalitate, închizînd-o în tipologia geniului descris de Schopenhauer, dacă Gherea milita pentru o conversiune spre optimism, ratat din cauza mediului social și economic, dacă Ibrăileanu o aproxima în esența muzicală a metafizicii lirice, dedusă din „voința” schopenhaueriană, d. G. Călinescu a fixat-o într-o profundă structură erotică, în care se implică și din care se amplifică toate trăsăturile sensibilității eminesciene. Centrul solar al personalității lui a fost, așadar, „un erotism instinctiv, arhaic”, în jurul căruia se grupează celelalte note. Imaginea critică extrasă din opera eminesciană de d. Călinescu este de un relief nou, desigur, dar de un relief prea simplificator. [...]

Proza literară a lui Eminescu s-a bucurat, pare-se, de o prețuire mai mică; va fi contribuit la asta și concepția purității genurilor, atît de dominantă în critica veacului trecut. Proză de poet, nerăspunzînd regulilor epice și complăcîndu-se în fantastic, nuvelele eminesciene au fost socotite un fel de exercițiu interesant, cînd de teme, identificate atît de scrupulos, cînd de frumuseți expresive, cu atîtea ecouri, strălucite e drept, din și înspre poemele lui. Văzute oarecum dinafară, sau numai în caracterul lor „livresc”, de influențe romantice, nuvelele participă în realitate la toate acele mari poeme de maturitate ale lui Eminescu, între care cea mai adîncă e *Luceafărul*, la toate acele mituri lirice, în care se află temeliile personalității lui. Și nu trebuie să trecem cu vederea nici acea încercare de tinerețe care este *Geniu pustiu*, socotită numai de importanță biografică și ca un exercițiu, din care s-au desprins unele trăsături portretistice ale Săr-

manului Dionis, sau din care s-au reluat unele pasagii foarte apropiate textual și trecute în cea mai însemnată povestire fantastică a lui. La drept vorbind, nuvelele lui Eminescu nu sînt fantastice decît în măsura în care e și *Luceafărul*, faptele desfășurîndu-se pe un plan de fantasticitate; miezul lor este însă cu totul simbolic, traducînd o viziune lirică, alcătuind etapele unui mit al vieții. S-ar părea că exclusiv experiența erotică formează centrul lor; de la *Geniu pustiu* (1869) la *Făt-Frumos din lacrimă* (1876), trecînd prin *Sărmanul Dionis* (1872-73) pînă la *aniversară* (1876), povestirile eminesciene sunt străbătute de o linie groasă: obsesia fericirii prin iubire. Obsesie comună tuturor romanticilor și temă absorbantă în toată lirica lui. Nu vom încerca să le schimbăm însăși axa; vom accentua însă că Erosul eminescian este și o modalitate de cunoaștere în centrul vital al personalității lui. Numai că această personalitate, departe de a fi expresia unui instinct limitat în potențele lui rudimentare și transfigurat prin artă, este expresia unui titanism (23), a unui demonism în sensul goethean al cuvîntului; demonism care ia dimensiuni cosmice, care implică în erotism însăși ideea de geniu. Eminescu face din cunoașterea metafizică un act de posesiune cosmică.

Ca și natura, care e veșnică, absolutul nu poate fi trăit și experimentat decît pornind de la datele permanente ale naturii; între ele, Erosul este cea mai evidentă. Dar să nu uităm că ordinul transcendenței este, la Eminescu, un ordin superior organicității; concepția lui despre stat este de aceeași natură. Națiunile sunt entități în ordinea transcendentă; sunt idei care au o existență veșnică; românismul lui, oricît ar fi de activ, de combativ, este și o idee în înțeles hegelian; dar această voință e ea însăși reflexul unei idei, o idee care se realizează în istorie și cultură. Problema disocierii celor două atitudini, cea politică, de un vitalism categoric, și cea metafizică, de un budism tot atît de categoric, ni se pare o problemă falsă. [...] Metafizica eminesciană, scindată în „filozofie teoretică” și „filozofie practică”, nu se contrazice, nu se distramă în unitatea ei. Pe planul unic al contemplației se întîlnesc în același punct comun, al ideii „morții eterne”; Demiurgul este ultima înțelepciune, „cenzura transcendentă”, peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară. Erotica eminesciană participă și ea la o spiritualitate, la un destin, este ea însăși o esență a voinții noastre, care nu ne părăsește în nici o experiență

metafizică. Demonism sau titanism sunt forme de experimentare ale absolutului, în tot ce implică alcătuirea noastră umană. Fixați, ca într-un cadru relativ, în voință, fie manifestată ca erotism sau eroism, nu putem tinde spre absolut, spre idee decât în aceste condiții date ; ba chiar natura, în înțelesul de peisaj, este o dimensiune a cosmosului, pe care Eminescu o transpune în toate viziunile lui fantastice. Atâtea „insule“ misterioase, atâtea peisaje lunare, serafice sau interastrale, sunt și ele niște Idei ale naturii, niște arhetipuri, către care tindem. Asemuirea celor mai idealizate, mai spiritualizate peisaje din *Luceafărul* și din *Scrisoarea I*, din *Sărmanul Dionis* dau cosmosului o unitate, o expresie emanând dintr-o Idee. Pentru Eminescu, voința este un complex, compus din Eros, din Natură și Eroism. Cadre ale Demonismului său, ele sunt și cadre ale unei metafizici văzute în mod sensibil.

Voința eminesciană în erotică sau în eroism transcende ; însăși natura transcende ; atmosfera de basm, de feerie lunară, chiar din multe romane are valoare transcendentă.

Despre importanța istorico-literară a *Geniului pustiu* e inutil să stăruim prea mult aici ; o identificare de teme, de stări lirice, de texte chiar, peste cele trecute în *Sărmanul Dionis*, s-ar putea face într-un studiu strict de tematică ; romanul adolescenței lui Eminescu în bună parte coincide acelei epoci spirituale, identificată în „poeziile de tinerețe“ de d. Tudor Vianu. În tot cazul, pare a fi conceput, dacă nu și scris, înainte de epoca vieneză ; el corespunde deci unei caracterizate stări de *Sturm und Drang* ; sfîșiindu-și sufletele între erotism absolut și eroism absolut, Toma Nour și Ioan, care nu sunt decât două fețe ale unui alter ego eminescian, amîndoi termină în moarte ; dar nu în stingerea budistă, esențială altei faze de dezvoltare, a eticii poetului (după contactul cu Schopenhauer), ci în moartea privită ca o destrămare a individului, în care-au încăput tendințele contradictorii cele mai accentuate, în care s-au zbatut revoluționarismul cel mai ardent și scepticismul cel mai amar. Personajele fundamentale sunt ipostaze, în ficțiune, ale eului eminescian, care caută să trăiască viața într-o absorbție demonică ; Ioan și Toma sunt fețele demonismului, sunt expresia titanismului său, personaje în spirit, idei poetice transpuse în fapte, impulsii ale unei personalități explozive, care-și caută un echilibru. De ce *Geniu pustiu* a fost socotit „roman“ de criticii care l-au privit în lipsa lui de „cristalizare“ de-

finitivă, o neizbîndă epică? Desigur, din ignorarea structurii eminesciane și din superstiția purității genurilor. Eminescu își previne cititorul, căci iată cum începe:

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monete calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele, și iată romanul.“

Așadar, *Geniu pustiu*, oricît s-ar încadra în epoca de formație, istoricește vorbind, a geniului eminescian, este și o prefigurare a întregii lui structuri; prefigurare a titanismului, a demonismului din *Luceafărul*, din *Făt-Frumos din lacrimă* și din *Sărmanul Dionis*. Și așa zice că este o prefigurare a însăși „filozofiei practice“ eminesciane. Eroismul lui Toma și Ioan, luptele lor [...] prefigurează și ideea de națiune și de voință colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice și în portretul lui Mircea din *Scrisoarea III*. Și e caracteristic pentru Ideea de nație eminesciană că individualitatea, în eroism, are un sens tot colectiv, că voievodul se identifică, în înfățișare, în port, în solidarizarea cu „sărăcia și nevoile și neamul“ și cu natura, prietenă autohtonă, vrăjmașe dușmanului. În germen, în latențele lui interioare, cu tot caracterul de *Sturm und Drang*, *Geniu pustiu* prefigurează întreaga structură eminesciană. Făt-Frumos din lacrimă nu luptă oare pentru satisfacția celor doi împărați, nu se subordonează ideii de supunere a două state? El nu luptă cu zmeul, adică nu luptă cu răul, pentru sine, ci pentru liniștea a două împărății, una bîntuită de primejdia războiului, alta de furia oarbă a Ghenarului. Eroism modest, ca al lui Mircea, eroism supus unor Idei.

Dificultatea de a defini personalitatea eminesciană provine, pare-se, din abundența spiritului de romanță și elegie erotică al operei lui. Poet al iubirii pasionale, adînci și nefericite, uneori grațios și feeric, Eminescu se lasă mai ușor întrevăzut în aspectul instinctual, mai puțin spiritualizat, al structurii lui intime. D. Călinescu, în integrarea eroticei în „cadru psihic“, s-a desfătat, așa zice, să scoată în lumină frenezia venerică a acestui gros strat eminescian (24). Și chiar în marile lui poeme, ca și în nuvele, a insistat asupra acelorași amănunte, integrîndu-le într-o concepție lineară. [...] Dar să nu complicăm lucrurile în amănunt. Fapt este că structura personalității poetului se complinește și cu alte

trăsături, că însăși erotica eminesciană, acest orbitor centru solar, cuprinde mai multe trepte. Cea mai largă, mai netedă este cea instinctuală, atât de vizibilă în romane. Ca să ne întoarcem la proza lui, e desigur fără dubiu că *La aniversară* este o grațioasă schiță, bazată exclusiv pe jocul instinctului amoros, pe acea specifică atitudine a femeii, care „mai nu vrea și mai se lasă”. Nu vom căuta o structură complexă într-o imagine atât de simplă.

Este, în esență, joaca, prezidată de geniul speciei, dintre Cătălin și Cătălina, fără prezența nici unui Luceafăr demonic, este joaca din *Geniu pustiu*, între Finița și Toma Nour, o prefigurare atât de tipică, în atitudine, în limbaj chiar, a idilei dintre tânărul paj și fata de împărat. Numai că Toma Nour, romantic absolutist în dragostea pentru Poesis, întrupare de Venere și Madonă, își derivase demonismul în acțiune națională, revoluționară, după experiența dureroasă și moartea iubitei. Joaca lui cu Finița e o despiritualizare, o întoarcere la instinctul pur, fără nici un substrat demonic. Demonul din *Înger și demon* străbate un drum invers; pornind de la anarhism, se împacă în iubire, trecind de la faptă la contemplație și la moarte. Toma Nour de la iubire absolută trece la faptă, sfârșind prin revoluție. Luceafărul e un Demon, în care spiritul e senin, pacificat prin însăși conștiința supremă a esenței lui superioare. Dezamăgit în iubirea pămînteană, la care condescinde o clipă, se retrage în demnitatea lui cosmică, într-un dispreț olimpien de altă sferă. Erotica pasională din *Geniu pustiu*, din *Venere și Madonă*, din *Înger și demon* este atât de spiritualizată, încît slăbiciunea instinctului apare numai ca o posibilă cădere a geniului; ea este, pînă la sfîrșit, apanajul lui Cătălin și al Cătălinei; dar și Cătălina este într-un fel spiritualizată prin nostalgia exercitată permanent de Luceafăr, prin obsesia lui demonică. Nu este oare semnificativ că, și în clipele cînd se complăce în joaca erotică a pajului, mintea ei e stăpînită de demon, pe care-l imploră să-i lumineze norocul? Pentru Luceafăr, iubirea nu mai e o pasiune, fie și de proporții cosmice, de furtuni romantice; pentru el este o încercare de a domina un spirit, de a se identifica într-o esență. Esențele sunt însă necomunicabile, iar atitudinea ultimă a Demonului nu mai participă la revoltă sau pacificare. Este o treaptă de erotism platonice, care depășește toată erotica eminesciană; inclusiv și pe aceea din *Călin*, care e omenească, dar desfășurată într-o lume feerică, și pe aceea

din *Scrisoarea IV*, care e de pur absolutism sentimental, de vis posibil la 1400, într-un climat romantic impropriu vremurilor moderne. Până la treapta supremă a eroticei eminesciene, a Demonului împăcat în esența lui superioară, între instinct și pasiune, între joacă și absolutism romantic, mai trecem printr-o zonă de spiritualitate, de nuanță mistică. Sunt acele poeme de reverență lirică, de cult, i-aș zice mandonic, al iubitei, care alcătuiesc o zonă specială în erotica poetului; poeme ca *Atît de fragedă*, *Nu mă-nțelegi*, *Despărțire*, *Din valurile vremii*, *Apari să dai lumină* nu sunt numai jelanii „suferitoare” ale instinctului, ci reprezintă o treaptă de purificare în spirit a durerii și a iubirii. Iar orgoliul în care culminează *Pe lângă plopii*, cu tot începutul de romanță directă, prefigurează atitudinea demonică a Luceafărului în cel puțin o latură a esenței ce se va revela sieși atît de impunător în poema de sinteză a eroticii eminesciene.

Erosul, la Eminescu, pendulează între spiritualitate și frenezie pasională, în categoriile demonice romantice, fie că termină anarhic sau conciliant, fie că se refugiază-n vis. Dar *Luceafărul* însumează un echilibru interior, o stăpînire de sine care impune o altă categorie, un fel de clasicism coordonînd universul nu numai pe axa pasiunii, ci și pe aceea a unei prototipii a spiritului. În *Cezara*, al cărei caracter pasional, frenetic este, fără discuție, evident, și unde demonul (Ieronim) este confiscat într-o izolare de comic „égoisme à deux”, se schițează totuși o dramă în spiritul lui. Tînărul schimnic nu finalizează în pasiune, fără să oscileze. Pentru întregirea tipului demonic eminescian, care se prefigurează în Ioan și Toma din *Geniu pustiu* cu etica izbăvitoare a pasiunii prin faptă civică, ce duce la stingerea individului, trebuie să ținem seama și de unele amănunte semnificative ale lui Ieronim, înainte de a-și găsi absolutul în pasiunea izolatoare. Cezara este, desigur, o Cătălină năvalnică, un demon al pasiunii; dar personalitatea eminesciană este aici prezentă în trei profiluri. Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva decît disociații ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric ale personalității lui, alcătuită din elemente divergente.

Sensul de titanism al acestei personalități ne apare mai clar ca oriunde în proza poetică, la a cărei înțelegere trebuie să participăm pe planul mitologiei lirice; afabulația ei extravagantă sau fantastică este indiciul cel mai clar că Eminescu a căutat aici un domeniu mai liber, ca să-și adîn-

cească personalitatea. Definiția lui, citată din *Geniu pustiu*, dată romanului, care „este metafora vieții“, în acest înțeles trebuie luată. Și într-adevăr, ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim și ale Cezarei decât trei ipostaze lirice a trei tendințe divergente, care luptau în spiritul poetului?

Concluzia chiar de este refugiul în pasiune, să nu uităm că ea trece prin alte două trepte preliminare, care aparțin acelei personalități disociate a poetului, acelui titanism de care spiritul lui dă dovadă.

Îndemnul la Nirvana al lui Euthanasius este o ipostază; îndemnul la pasiune al Cezarei este alta; dar mai este un îndemn, la platonism, al lui Ieronim, adresat Cezarei. Neexperiența tânărului călugăr în ale vieții prefigurează un avertisment al viitoarei experiențe a Luceafărului; căci biografic vorbind, nu numai intrinsec, *Luceafărul* condensează nu numai o experiență, ci o sumă de experiențe, de dezamăgiri sentimentale. Atâtea ecouri de romanță, în imagini, în atitudini, atâtea ecouri cosmogonice, atâtea ecouri elegiace, care se împletesc în substraturile de sensibilitate ale poemei, sunt și o mărturie textuală (care oricând se poate face, într-un studiu tehnic) că *Luceafărul* exprimă o experiență plenară, nu numai artistică, dar și spirituală. Dar să desprindem și această prefigurare de demon căzut, cu rezistențe subconștiente mai mult, a lui Ieronim, prefigurare ce ne lămurește de o parte titanismul eminescian, iar pe de alta ne oferă și un amănunt din Erosul lui atât de complex. Ieronim e un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de năvala pasională a Cezarei. [...]

Prefigurări ale acestei demonii, din *Luceafărul*, sunt și revoltele meditative din *Scrisoarea IV* și din *Dalila*; instinctul combătut în esența lui, satirizat în *Cezara* și în cele două scrisori amintite, este spiritualizat în *Luceafărul*, fiindcă aici Demonul nu este numai pasiune și instinct. Nu este oare Ieronim un Luceafăr revoltat, cu ecouri din satira de reflecție schopenhaueriană? Și, curios, bătrînul dascăl, din *Scrisoarea I*, nu este un demon care cunoaște prin inteligență, extirpat de esența voinții, un demon care-și prelungește limita în Demiurg, de unde purced viața și moartea? Demonismul eminescian strânge toate aceste elemente, mai puțin revolta, în *Sărmanul Dionis*, alcătuit din două fețe, una a bătrînului dascăl, ce ține universul în „degetul lui mic“, și alta a Luceafărului, ce cuprinde-n esența lui puterea dragostei spiritualizate, absolute, care se confundă cu însăși cunoașterea. Dionis e o altă ipostază a Erosului și Demiurgului

eminescian. Într-un fel, este mai mult decît Luceafărul, într-altul, mai puţin decît el. Luceafărul este integrat esenţei platonice a geniului, deşi subordonat Demiurgului, care a trebuit să-l dezlege de condiţia eternităţii, să se întrupeze, devenind o prezenţă ca şi palpabilă Cătălinei. Dar şi întrupările lui sunt fantastice ; Luceafărul este Demon, esenţă pură, în cer ; pe pămînt ia chip de Neptun şi „tînăr Voievod“ ; însăşi naşterea lui este tot de esenţă cosmică. Întrupat din Mare, apoi din Haos, Luceafărul nu-şi pierde esenţa lui superioară, în cele două ipostaze terestre, în care-i apare Cătălinei. Născut din haosul în care Demiurgul a pus scînteia vieţii (*Scrisoarea I*), vrea să se întoarcă în haos ; adică în condiţia pur umană ; spectacolul ireconciliabilei lui esenţe cu a Cătălinei îl reintegrează în sfera lui de Demon. Drumul lui Dionis este invers, de la pămînt la cer, de la condiţia umană la cea eternă. Dionis are în sine forţa titanică de a anula timpul şi spaţiul. Forţa interioară, care face posibilă o interferenţă şi o transpunere de euri ; „migraţiunea“ sufletului este semnul acestui titanism. Satisfăcut în Eros, identificînd pe Maria (numele nu e simbolic ?) cu o treaptă a absolutului, o face să participe la acelaşi titanism şi transpunere de euri : din epoca lui Alexandru cel Bun, trec amîndoi, într-un drum interastral, invers cu drumul Luceafărului, din cer spre pămînt, în lună, care e sediul Demiurgului ; pămîntul transformat într-o mărgea, atîrnată de gîtul Mariei, e o reducere a macrocosmului la microcosm, o transpunere în planul cosmic ; elementul oniric, pornit de la încîlcite semne astrologice, este o prelungire, pe cale de vis, a eului, pînă la pragul esenţei divine. Doma lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuşi ascuns ca un mister suprem într-o figuratie de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum ne sugerează d. Călinescu, un simbol al „extincţiei“, ci însuşi marele mister, forţa supremă, Demiurgul. Aici Eros şi Demon vor să se identifice şi cu Demiurgul. Voinţa de a se socoti el însuşi Dumnezeu, de a deţine taina timpului, spaţiului şi cauzalităţii, este suprema treaptă a problemei personalităţii eminesciene. Oniricul n-are aici sens erotic, ci pur spiritual, este însăşi puterea absolută a Visului, care dă poetului iluzia că s-a ridicat la esenţa cea mai pură a personalităţii, la Ideea de personalitate creatoare, început şi sfîrşit al lumii, *Logosul* însuşi. Ruperea visului şi recăderea în timp şi spaţiu, ca şi refacerea identităţii cosmice, în treptele ei prestabilite, are sensul unei veritabile „cenzuri transcendente“ a unei fine de

neprimire, din partea misterului, a Marelui Anonim. Geniul este, desigur, o copie a Demiurgului. În *Luceafărul* subordonarea e clară, deși esența platonice a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „dezlegat” de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. Însuși faptul că poate fi *dezlegat* de eternitate, ca de o vrajă, că poate să se integreze și naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepției despre demon la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii Pădurii și a Ghenarului, împotriva Demonului văzut în fața lui pur negativă. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forță suprafirească (în înțelesul goethean), și în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaștere ultimă a misterului, în spirit faustic, și identificare în Eros, încearcă să depășească înseși forțele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singura lui condiție de a se identifica absolutului ține de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieși, creînd universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a celui „dor nemărginit” (*Scrisoarea I*).

Cosmogonia eminesciană structurează concepția de Eros și Demon, care este însăși axa personalității poetului. Marea insatisfacție amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei și goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, zvîrcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce”, a acestui „dor nemărginit”. Dincolo de ea e moartea, e haosul — „eterna pace”; sentimentul morții universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferențierea lui inițială. Dacă viața e „vis al morții eterne”, moartea însăși e „un vîsternic de vieți”. Un fel de rotație cosmică se desprinde din erotica eminesciană; destinul omului de a suferi este însăși condiția vieții, manifestată în voință. Reîntoarcerea în „eterna pace” este o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului într-un mister ultim. Demonismul eminescian este și el de esență cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creația, în dublul plan al instinctului, al „voinței” și al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din *Cu mine zilele-ți adaugi* (relevat de d-l Tudor Vianu), este tot o formă a creației, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăieri, de la romanță la mitul

liric, de la aspectul lui pămîntean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spațiul interastral este figurat de Eminescu (în *Scrisoarea I*, în *Luceafărul*, în *Sărmanul Dionis*) cu aceleași elemente de unitate cosmică, după cum sfîrșitul universului din *Scrisoarea I*, în viziunea „bătrînului dascăl“, apare cu aceeași structură. Natura cosmică este unidimensională, în concepția eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare senzorială sau transcendentă, natura este un cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului.

Proza poetică eminesciană nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui ; ea se integrează într-un sistem de mituri lirice, într-o structură a personalității, oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departe de a fi un produs pur livresc, cum cred unii, derivat din romantica germană, și mai departe de a fi un sector de fantasticitate pură, de lipsă de frînă a imaginației, proza literară cuprinde tot atîtea trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzînd-o în esența ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — închegate de critică în jurul operei eminesciene ; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o mpletesc. Fără să cădem în simplificarea în care-au căzut unii, dar și fără să subtilizăm, ca alții, într-un vîrtej de izvoare, unele sigure, altele probabile sau numai imaginare, scoțînd figura poetului dintre lianele erudiției, e mai firesc să ne adresăm operei, care ne pune la dispoziție elementele fundamentale ale structurii lui Eminescu. [...]

1939

[*Scrieri*, 2, Editura pentru literatură, 1967, p. 551—566.]

D. CARACOSTEA

SIMBOLURILE LUI EMINESCU

Pentru contemplarea creațiunii lui Eminescu, cea mai dreaptă cale este evocarea trăită a acelor imagini centrale care sînt simbolurile lui. [...]

Dintre toate aspectele expresiei alegem simbolurile, pentru că acestea sînt cele mai cuprinzătoare (25). Firește, după cum orice cuvînt, la fel și toate acele celule ale expresiei, imaginile, pot fi privite ca simboluri. La fel, orice poezie. Dar nu la sensurile acestea, unul prea restrîns, celălalt prea larg, ne vom opri. E vorba de acele icoane, figuri omenești, aspecte din natură, în care poetul a întipuit o valoare deosebit de scumpă. Cristalizînd în jurul lor o întreagă creațiune, ele au un caracter central și sînt deci chemate să dea intuiția esenței poetului. [...]

I

Un fapt izbitor: obișnuit, în centrul poeziilor lui Eminescu, stă un simbol reprezentînd o tipică valoare ideală. Nu se va iniția în tainele acestei poezii cine nu va vedea cum în jurul acestor valori, elemente constante ale poeziei lui, gravitează întreaga lui creațiune.

Prima poezie de larg răsunet, *Venere și Madonă*, e dominată de evocarea acestor două largi simboluri: imaginea tipică a frumuseții antice și icoana ideală a frumuseții creștine. De la înălțimea acestor valori, se dezlănțuie șiragul de invective ale dezamăgitului, pentru ca, în final, un moment de înduioșare să înalțe din nou ființa iubită pe pedestal: tu ești sfîntă prin iubire... Un conflict între înalta valoare întipărită adînc în suflet și realitatea care o dezmințe, fără să poată întuneca icoana preamărită a întruchipărilor ideale.

Conflictul acesta va rămîne în inima întregii lui creațiuni.

Epigonii nu s-a putut cristaliza în jurul unei largi imagini centrale. Dar partea întîi, acea entuziastă preamărire a înaintașilor, este de fapt un simbol colectiv. Conflictul este opoziția schilleriană dintre naiv și sentimental. Tot sufletul poetului stă alături de tipul uman reprezentat prin înaintași. Iar explozia de sarcasm care izbucnește, cînd oda cedează satirei, vine din constatarea dureroasă că, în noua fază, a poeziei călăuzite de critică, vechile avînturi nu mai dăinuiesc. Pentru epigoni, rațiunea, analizînd, pulverizează ceea ce pentru poet rămîne totuși sus și atît de iubit.

Dramatismul poeziei sociale a lui Eminescu stă în conflictul figurilor reprezentative. Demonul revoluționar, din

Înger și demon, ar vrea să coboare totul pentru a stîrni furia norodului și distrugerea. Titanismul acesta, avînd frecvente corespondențe în literatura universală, poate fi urmărit comparativ. Dar cînd, neștiut și bolnav, demonul se stinge pe patul proletar, negura este împrăștiată de arătarea aievea a fetei de împărat. Din prăpastia de ură, ochii titanului înfrînt se înalță recunoscători spre acest simbol luminos al liberării prin milă și iubire.

În sinteza poeziei sociale *Împărat și proletar*, icoana împăratului, meditănd *pe maluri zdrumicate și auirea mării*, apare ca centrul de unde se dezvăluie sensul veșnicilor frămîntări sociale, cu atît mai dureroase cu cît schimbă fața, dar nu și esența lucrurilor. În strofa finală, modul major și accentul din acest neînterupt crescendo : *de dregi oricît ai dregi în lume* — înalță din nou privirile în sus. Astfel ultimele versuri : *te obosește eterna alergare* și imaginea : *viața este un vis*, nu cad ca o concluzie de teoremă, ci sînt ritmic o clausulă, iar ca semnificație un katharsis al conflictului.

Cu *Împărat și proletar*, această nouă față a titanismului revoluționar, sîntem în 1874. În trăsăturile ei fundamentale, poziția artistică a lui Eminescu începuse a se așeza. Dar după doi ani, în *Melancolie*, izbește o imagine sumbră, o biserică dărăpănată. Este prima formă pe care o ia la el poezia nocturnă a ruinelor. Prin natura însăși a motivului, prin cerințele lui tehnice, tabloul acesta dezolant excludea ceea ce pînă acum apărea ca un nelipsit termen eminescian : avîntul spre un simbol purtător de valoare. Dar cu tot aspectul dezolant, ruina este totuși o biserică, icoană a propriului suflet, azi numai conture triste, odinioară plin de credință. Va trebui să meargă cineva pînă la *Rugăciunea unui dac* din 1879, ca să mai întâlnească o poezie de pură negațiune. Și nu este o întâmplare că, privite genetic, ambele sînt fragmente dintr-o viziune dramatică în care, prin prăbușirea eroilor, se afirmau anumite valori.

Cît de mult a iubit Eminescu valorile vieții se vede și din numeroasele sale idile. Fie scene de interior ca în *Noaptea și Singurătate*, fie cadru de natură pentru scene de iubire, cum sînt cele mai multe, în centru stă icoana ființei iubite : o preamărire în plan absolut. În mintea tuturor rămîn neșterse *dulcea minune* din *Floare albastră*, crăiasa din povești în ochii căreia „toate basmele s-adună“, visul de fericire din

Dorința, vraja îmbietorilor codri de fagi și icoana îndrăgostiților în *Făt-Frumos din tei*, reluată în *Povestea teiului*.

În fruntea tuturor idilelor stă *Călin*. Aici se poate urmări și cum plămăuia Eminescu, direcția procesului creator care ducea la preamărirea marilor valori ale vieții. Din complicata rețea de întâmplări ale peripețiilor unui basm, poema s-a liberat treptat de orice balast. Izvorul primitiv n-a mai păstrat decât mireasma fabulosului, din care răsare acea minune de frumusețe fizică și morală: fata de împărat. Ca într-o simfonie se împletesc temele: patimă și suferință și apoi apoteoza de mit din final: la nunta în codru, întreaga natură preamărește iubirea credincioasă.

Cu cât căpățiul era mai aspru, cu atât imaginile ideale se întruchipau mai splendid.

Se poate obiecta că idilele nu sînt concludente pentru direcția imaginilor. Dar iată poema imediat următoare. S-ar zice că, după luminoasele imagini din *Călin*, ca o compensație, apar figurile sumbre din *Strigoii*. Privite însă de aproape, ele se încadrează în chip firesc în galeria de figuri eminesciene. În centru stă destinul celor doi îndrăgostiți: Arald și Maria. În pornirea lui de năvălitor, barbarul este oprit de acea întrupare a veșnicului feminin, Maria, regina dunăreană. Instinctul puterii sale este biruit de acel al iubirii. Cum Ifigenia lui Goethe umanizează pe barbarul rege Thoas, tot astfel Maria, pe Arald. Dar cînd soarta-i desparte prin moartea iubitei, pornirea lui vrea să treacă dincolo de hotarul veșnic. Prin magie, iubita moartă e smulsă stihiilor. Și ea revine, dar sub singura formă posibilă: aceea de strigoii. Acum însă, iubirea care surpase hotarele morții nu se pleacă nici poruncii de înapoiere înainte de faptul zilei. În nesățioasa cursă nocturnă pe caii fantomă, cei doi încremenesc și, uniți în moarte, deasupra lor se pecetluiește pe veci mormîntul.

Privind comparativ în literatura lumii tipologia sumbrei poezii a strigoilor, nu se va găsi pereche acestor figuri: Arald și Maria, în care absolutul iubirii este afirmat atât de puternic și dincolo de hotarele morții.

Există la Eminescu și un număr redus de poezii fără un simbol central. Și nu este o întâmplare că în fruntea lor stă *Rugăciunea unui dac*, cea mai pesimistă pagină a lui. Privită însă genetic, ea este un fragment dintr-un poem byronian, în care regele dac Sarmis, înnebunit de durere, apare la nunta logodnicei necredincioase cu fratele care-i răpise tronul. Prăbușirea tragică a idealurilor surpate prin egoism îl duce

la blestem și la pornirea de a nimici în el, prin suferință, setea de viață.

După cum în dramele schilleriene nu poate fi pesimism suferința provocată de căderea eroilor, tot astfel, la Eminescu, accentele de negațiune ale dacului, privite genetic (26), sînt reversul unei mari iubiri.

Cu cît înainta spre zenit, cu atît privirile se aținteau spre imagini mai înalte : icoana asemănătoare pururi verginei Marii din *Atît de fragedă*, imaginile sonetelor publicate de el, codrul din *Revedere*, icoana din *O, mamă...*

Ultimele creațiuni, cele patru *Scrisori* și *Luceafărul*, [...], apar ca fețe deosebite a ceea ce el privește ca singura realitate : *lumea mea*, în hotărîită opoziție cu *lumea cea aievea*.

Ca într-o nebuloasă, cea mai veche dintre *Scrisori*, aceea care a devenit *Scrisoarea II*, cuprindea elementele din care au crescut tuspătru *Scrisorile*. Se confirmă și pe calea aceasta că motivul primordial : poziția nefericită a poetului în societate, este axa creațiunii eminesciene.

O sentimentalitate neîntocmită, un flux și reflux de amărăciune și revoltă își caută zadarnic expresia. Numai cînd i s-au luminat figurile centrale : marele dascăl, marele conducător, apoi cînd s-a asociat icoana ideală a înamoraților, s-a născut scînteia aceluia dinamism creator care a însemnat ieșirea din amorf, organizarea capodoperelor.

Din cîte figuri a creat poetul, nici una n-a deșteptat un mai larg răsunset în sufletele românești decît icoana ideală a conducătorului : Mircea cel Bătrîn, înălțîndu-se măreț deasupra apelor putrede ale actualității biciuite. Departe de a fi întipuit o ideologie politică, scrisoarea aceasta este triumful viziunii organice în poezia noastră. Pentru a încadra monumental, creează un spațiu estetic de o amploare mitică. Visul profetic al sultanului nomad se realizează aievea, culminînd în năprasnicul Baiazid. În opoziție cu aceasta, cealaltă întrupare : spațiul nostru, pămîntul acesta în care voievod, oștire, codru, rîu, ram sînt un singur suflet, un tot nebiruit. Urgisirea prezentului, fiind un reflux al acestei table de valori, înalță și mai sus măreața icoană a lui Mircea.

Este cunoscut crezul politic al lui Eminescu : neamul nu este produsul unor programe sau al unei ideologii, cum credeau moralisții politici de la 1848, ci rezultatul unui larg proces organic. El nu poate fi înțeles și condus decît ca un organism. *Matcă* și *roiuri vorbitoare* sînt imagini care-i apar

spontan. Intuiția aceasta adînc trăită îl duce la o filozofie proprie a istoriei noastre [...]. Partidul atunci dominant i se părea o primejdie, pentru că se întemeia pe o clasă suprapusă, deci pe o clasă necrescută organic.

Din aceste experiențe adînc trăite s-a născut *Scrisoarea III*. O primejdie însă o pîndea. Manuscrisele arată la început o descărcare de sentiment atît de violentă, încît lua forma invectivelor personale, cîteodată cu expresii care n-ar putea fi citate.

Moment fericit de inspirație a fost cînd în acest clocot de sentimente i-a apărut figura lui Mircea. Numai astfel, punînd în opoziție ceea ce iubea pătimaș cu ceea ce ura cu patimă, a fost posibilă atenuarea expresiei violente și totodată izbucnirea ei, fără ca să ne turbure receptivitatea estetică.

Pentru larga viziune organică, este de relevat cum figura lui Mircea, ca să capete tot relieful, este integrată într-un moment al istoriei lumii. O asemănătoare nevoie a simțit primul mare poet înainte de Eminescu, Budai-Deleanu, cînd a vrut să-și reliefeze eroul, pe Vlad Țepeș; dar acela și-a încadrat povestirea numai în situația vremii, zugrăvind ce se întîmpla la Constantinopol și în Apus. Eminescu, cel deprins cu un spațiu estetic nemărginit, a creat o asemănătoare viziune în timp, evocînd întreaga creștere a puterii otomane, văzută nu numai ca un fenomen istoric, dar mitic, avînd parcă ceva din dezlănțuirea de neînlăturat a unei forțe a destinului.

Aici, o altă primejdie. Zugrăvirea creșterii otomane cu elemente istorice ar fi rămas străină de cititor și ar fi putut să alunece spre discursiv. Tehnic, mai era posibilă o altă cale: concentrarea unei lumini intense asupra unui singur erou otoman, Baiazid. Dar acesta, fiind un pandant la Mircea, ar fi dat procedeului ceva de șablon.

A fost o inspirație genială aceea de a zugrăvi creșterea otomană prin visul profetic. Izvorul este cunoscut: visul lui Osman povestit de Joseph von Hammer în *Geschichte des osmanischen Reiches*. Ceea ce nu este cunoscut e faptul că această legendă a originii a avut o largă circulație. Între altele se află și în *Histoire de la Turquie* de A. de Lamartine. Ea are un fond folcloric străvechi și aparține legendelor despre origini. Lăsînd laoparte elementele specific otomane, luna și Țarigradul, miezul legendei este copacul-simbol care se întinde uriaș deasupra împărăției și a apelor care o înconjuresc. [...]

Este la el o rară măiestrie de a înfățișa feluritele fețe ale unui motiv, așa încît să spună tot ce este necesar. După ce copacul uriaș a fost evocat vizual, impresia acustică, prin natura ei mai impresivă, îl actualizează cu atît mai viu cu cît face una cu dinamismul motoric : „Vulturii porniți la ceruri pîn-la ramuri nu ajung ; / Dar un vînt de biruință se pornește îndelung / Și lovește rînduri, rînduri în frunzișul sunător, / Strigăte de Allah ! Allah ! se aud pe sus, prin nori. / Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă, / Urlete de bătalie s-alungau după-olaltă ; / Iară frunzele-ascuțite se îndoaie după vînt / Și deasupra Romei nouă se înclină la pămînt.”

Ca frunzele arborelui gigantic se mișcă și fraza.

În evocarea creșterii otomane, o primejdie ar fi pîndit pe un alt scriitor : înșiruirea discursivă. Aceasta ne-ar fi scos din vraja mitului, care e mai adînc decît istoria. Înlăturînd discursivul numelor și al amănuntelor, poetul a știut să obțină un efect sporit printr-unele repetări, menite să deștepte viziunea creșterii nu în amănunte, ci în esența lirică : „Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește, / An cu an împărăția tot mai largă se sporește, / Iară flamura cea verde se înalță an cu an, / Neam cu neam urmîndu-și zborul și sultan după sultan ; / Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid... / Pîn-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...”

Amploarea frazei prelungește ca un ecou sonor repetările cuvintelor, care toate au vocala accentuată *a* de larg răsunet admirativ. Iar vocalizarea ultimului vers : „Pîn-la Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...”, cu vocale umbrite de nazală, este încărcată de întunec, ca un nor de furtună.

Cum în poemul muzical al lui Ceaikovski, 1812, fanfarele victorioase ale lui Napoleon sînt întîmpinate, la început numai prevestitor, de motivul etnicului rusesc, care în urmă crește biruitor, tot astfel, în toil revărsării otomane, apare prevestitor motivul spațiului românesc.

Tot spațiul poemei este un pervaz imens pentru a încadra figura lui Mircea. Înainte de faptă, o măsurare în cuvînt. Fraza emfatică a sultanului, retorică și cu acumulare de podoabe, contrastează cu exprimarea simplă și stăpînită a voievodului : mireasmă arhaică, prevedere, cumpănire, demnitate. Două tipuri umane stau față în față. Acela care, cînd vorbește, se uită cum se oglindește în alții, căutînd efectul, în opoziție cu acela care ascultă numai imperativul demni-

tații. Pentru că se știe întruparea organică a tuturor, prin el vorbește ceva mai presus de el. Acel *ce e scris și pentru noi* este nu resemnare în fața soartei, ci garanția supremă a izbînzii : înălțarea imperativului moral deasupra succesului sau insuccesului. În centrul vorbirii lui Baiazid stă *eu*, în centrul cuvintelor lui Mircea stă *noi*. Iar cînd, în final, apare răspicat *eu*, cuvîntul dobîndește un relief deosebit : cap de vers, e subliniat prin neobișnuita pauză a cezurii, și tot ce urmează după această silabă subliniază subordonarea față de un tot. Deplasarea neobișnuit de mobilă a cezurii în acest context este un mijloc de relief : „Eu ? îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul... / Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este ; / Dușmanit vei fi de toate fără-a prinde chiar de veste ; / N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid !“

Spațiului socotit vital de cuceritorul *pe care lumea nu putea să-l mai încapă* i se opune spațiul organic românesc. Și bătrînul se poartă cum i-a fost cuvîntul.

Tipul de luptă zugrăvit de Eminescu nu e cel obișnuit de încheștare divizată, individuală. Nu vezi aici eroi în poze teatrale. Acel tot organic, în numele căruia vorbea voievodul, săvîrșește acum fapta. Într-un singur vers Mircea este amintit, către sfîrșitul luptei : „Mircea însuși mîină-n luptă vije-lia-ngrozitoare, / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare. / Durduind soseau călării ca un zid înalt de sulți, / Printre cetele păgîne, trec rupîndu-și large uliți.“

Voievodul dispare oarecum în acea dezlănțuire de forțe elementare, în care parcă n-ai putea distinge fapta omului de izbucnirea naturii.

Ca într-un poem simfonic, după furtună vine înseninarea. O încununare de glorie cu atît mai măreață, cu cît zbu-ciumul a fost mai mare. Măsurat faptei, imaginile au ceva din măreția apoteozelor naturii : „Pe cînd oastea se așază, iată soarele apune, / Voind creștetele-nalte ale țării să-n-cunune / Cu un nimb de biruință : fulger lung încremenit / Mărginește munții negri în întregul asfințit, / Pîn-ce izvo-răsc din veacuri stele una cîte una / Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna.“

Înseninarea aceasta e un mijloc de a încheia spațiul etnic și totodată pregătire pentru un nou și necesar plan de rezonanță : scăderilor vieții intime din partea de satiră li se

opune o icoană a purității din trecut. Din elemente folclorice e întruchipată imaginea domnescului fecior, zîmbind de o amintire și scriind carte mîndrei la Argeș. [...]

II

Atît amănuntele biografice, cît și portretele morale, zugrăvite de contemporanii care au vrut să-l înțeleagă, se întregesc într-o icoană unitară. Astfel, după ce am contemplat unitatea simbolurilor lui, putem să-l privim pe el însuși ca tip uman reprezentativ și apoi ca simbol al creativității noastre. Este o imagine cu totul deosebită de aceea a unui palid tovarăș al ideilor eterne.

Atît prin vitalitate, cît și prin întregul fel de a fi, Eminescu, în ce avea mai adînc, se caracteriza printr-un nemărginit elan de afirmare a vieții, în toate domeniile. Este tendința către nemărginit, titanismul sădit în ființa lui puternică. O stare de suflet eminesciană este un sentiment dezlănțuit peste rostul firesc al vieții.

Cu rari excepții, care pot fi lămurite, simbolurile lui Eminescu sînt tot atîtea fețe, tot atîtea valori ale unui elan spre absolut. Reversul este zbaterea, amărăciunea, revolta și negațiunea, însă totdeauna în numele acelei table înalte de valori.

Nu numai imaginile totalizante, simbolurile, dar și celelalte imagini, celulele expresiei poetice, confirmă că aceasta este poziția eminesciană.

Privind aspectele acustice, trăsătura cea mai caracteristică este modul sau, cum se mai zice, tonul. Ca în muzică, el poate fi minor, adică tînguios-feminin, sau major, bărbătesc. Aproape toate poeziile lui Eminescu sînt străbătute de un viguros ton major. În accentele versurilor inițiale, acolo unde privirile se îndreaptă spre simboluri, lucrul este ușor de simțit: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este...”, „Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române...”

Dar în finalurile ades meditative spuma gîndurilor concentrate sentențios acoperă pentru mulți realitatea totală a expresiei. Nimic mai dezolant decît versul final din *Epigonii*, de pildă: „Toate-s praf... Lumea-i cum este și ca dînsa sîntem noi”.

Integrată însă acustic în strofă, sentința are o altă vibrațiune, e altceva decît o concluzie de teoremă: apare lu-

minată de reflexele simbolului colectiv. Iar în sfîșierile accen-
telor finale tonul major colorează și aici semnificația. La
fel, în finalurile din cele mai multe poezii.

Ultimele plăsmuiri confirmă cum, imprimat de la pri-
mele acorduri, tonul major rămîne o constantă. Nici nu s-ar
putea explica enorma dezlănțuire de energie pornită din ver-
surile lui, dinamica eminesciană, fără această tonalitate, ma-
joră, reflexul acustic al valorilor înfățișate în simboluri.

Dintre toate pornirile spre absolut, aceea care-i asigură
veșnica prezență în conștiințele noastre este rostirea lui pu-
ternică și de o ființă cu însuși geniul limbii românești. Sînt
forme proprii nouă, a căror virtualitate și farmec el ni le-a
dezvăluit.

Dintre toate darurile lui, deosebit de reprezentativ este
tipul formal supraindividual creat de el. Nu s-a lăsat dus
de necontenitele porniri spre nemărginit, ci, stăpînindu-le,
le-a încheștat zvîcnirile într-o formă închisă, de o severă
disciplină clasică. La fel, limba noastră stăpînește străve-
chile avînturi traco-ilirice ale acestui pămînt, în tipare ro-
manice. Această concordanță între forma eminesciană și struc-
tura limbii este un semn al destinului sub care stă toată
cultura noastră : sinteza proprie românească între seva Răsă-
ritului și disciplina Apusului.

[*Creativitatea eminesciană*, F.R.P.L.A. Bucu-
rești, 1943, p. 277—301.]

D. POPOVICI

[UN SPIRIT TITANIAN]

Schițînd în liniile ei cele mai mari biografia poetului, am
avut prilejul să punem în lumină dezinteresarea lui totală
față de tot ce constituia preocupare personală sau interes
personal. Poetul n-a lucrat niciodată mînat de perspectiva
unei situații sociale și arta savantă cu care el știe să se
sustragă proiectelor universitare pe care Maiorescu le for-
mulă în legătură cu dînsul este de natură să definească tem-
peramentul său. Am ales intenționat momentul acesta din
viața lui Eminescu, deoarece el ne dă posibilitatea să pri-

vim mai adînc în structura sufletească a lui. La propunerea criticului de a-i deschide drumul către universitate, poetul răspunde arătînd care este pregătirea lui, cît se cere pentru o catedră universitară, ce ar putea să facă el în domeniul filozofiei, ce ar trebui să mai lucreze în acest domeniu și cît de mult ar trebui să adîncească studiul unor discipline pe care ar trebui să se întemeieze, în primul rînd științele naturale și antropologia. Eminescu nu vede disciplina pentru care se pregătea în izolare, ci în strînsă conexiune cu discipline mai mult sau mai puțin înrudite. Purtînd ispita cunoștințelor ultime, pentru el știința se proiectează astfel în perspective imense.

O trăsătură similară ne întîmpină și în viața sentimentelor, care prin intensitatea lor trădează aceeași înclinare către absolut a spiritului eminescian (27). Am amintit mai înainte puterea lui de entuziasm pentru ideile înalte. În sfera vieții proprii, vom semnală sentimentele erotice: Eminescu este un mare cîntăreț al iubirii, pentru că este un fervent adorator al femeii. Sentimentul acesta a îmbrăcat aspecte multiple și numai o înclinare morbidă a biografiilor l-a recoltat în formele cele mai crude, cele mai legate de pămînt. Femeia este văzută adeseori de poet cu ochiul sceptic al discipolului lui Schopenhauer, este drept; dar negațiunea lui, cu puternic parfum teoretic, este reversul unei adorații de înaltă tensiune. Dacă, în manifestările ei, iubirea poetului îmbracă adeseori forme ardente, pe scara purității el se urcă în unele momente pînă la treapta înaltă a sentimentelor religioase. Oricare ar fi însă sensul în care se îndreaptă, sentimentul erotic al lui Eminescu se caracterizează în primul rînd prin excepționala lui tensiune. Cine urmărește în liniile ei generale evoluția vieții sale sufletești descifrează trei stadii bine precizate. În primele timpuri, ne găsim în prezența unui temperament animat, care marchează actele sale de o mare putere afirmativă. Școlarul rebel, care nu suferea studiile organizate, avea totuși cultul valorilor înalte. Dezertarea lui de la școală, atașarea de o trupă ambulantă de teatru, curajul cu care înfruntă toate vicisitudinile vieții de vagabond, toate capătă un sens adînc în încrederea pe care poetul o are la data aceasta în valoarea înaltă a artei. Din timpul petrecut la Blaj datează una dintre cele mai caracteristice poezii ale lui Eminescu. Ea se intitulează *Amicului F.I.*, ceea ce înseamnă Amicului Filimon Ilea. Bogdan-Duică o semnalează ca fiind o poezie închinată primului

stenograf român. Poezia expune poze romantice, care se suprapun însă pînă la un punct destinului de atunci al poetului, pentru care arta rămîne singura stea călăuzitoare : „Am uitat tată, am uitat mamă, / Am uitat lege, am uitat tot / [...] / Dar dacă gîndul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu, / Și dacă pentru sufletul meu / Nu-i loc aicea, ci numa-n stele, // Voi, cînd mi-or duce îngerii săi / Pali-da-mi umbră în albul munte / Să-mi pui cununa pe a mea frunte / Și să-mi pui lira la căpătîi.“

În același sens trebuiesc interpretate și manifestările poetului pe alte planuri : marile lui proiecte în legătură cu organizarea și înzestrarea Bibliotecii Centrale ; exigența infrangibilă a profesorului, năzuința de a distruge din rădăcină răul ce copleșește școala primară română și organizarea socială a țărănimii sînt toate traduceri în ordine practică a aceluiași spirit ce vedea liniar și fără obstacole țintele ultime.

Mediul opune însă rezistență și rezistența irită uneori, revoltă cele mai adeseori. S-a remarcat patima pe care poetul o pune în atacurile duse împotriva liberalilor, în presă și poezie. Regretate, explicate, scuzate, aceste atacuri au fost considerate în general nedrepte — și este incontestabil că într-o largă măsură ele sînt nedrepte. Dar tot atît de adevărat este că, pe o anumită linie, ele se justificau. Este de ajuns să se amintească pentru aceasta propunerea pe care Ion Brătianu o făcea la începutul anului 1881 partidului conservator. Șeful liberalilor era hotărît să sacrifice „coada bolnavă“ a partidului său și pentru aceasta cerea colaborarea la conducerea statului a conservatorilor junimiști. Și dacă Brătianu condamna această „coadă bolnavă“ a partidului liberal, mai poate oare surprinde faptul că Eminescu face același lucru ? Și că el îl face dîndu-i toată amploarea de care era în stare sufletul său bîntuit de patimi puternice ? Contrariate pe plan local, contrariate pe plan uman, sentimentele lui Eminescu vor evolua așadar către polul negației și al revoltei.

Aspirațiile și sentimentele sale nu erau însă contrariate numai pe acest plan. Dincolo de rezistențele opuse de voința omenească, poetul intuiește contradicția între năzuințele sale și ordinea stabilă și imuabilă a naturii. Vom avea prilejul să vedem ulterior cum experiența sa intelectuală îl duce la descoperirea unei puteri primare, a unei voințe arbitrare, ale cărei legi infirmă conștiințele individuale și anulează orice

manifestare independentă. Individul nu este decît un instrument pe care îl pune în funcțiune o putere superioară și în al cărui bilanț definitiv nu figurează niciodată acte izvorîte din proprie determinare, ci numai iluzia unor asemenea acte. Fericirea nu este astfel îngăduită decît acelor care, fie din neputința de a prinde în esența lor actele umane, fie dintr-o înțelepciune superioară ce-i determină să nu caute înțelegerea acestor acte în esența lor ultimă, se mărginesc la lumea iluziilor. Dar cînd cineva a ajuns la această concepție, el își dă seama între altele și de zădărnicia revoltei împotriva hotărîrii destinului. Singura atitudine înțeleaptă este aceea a renunțării la lupta vieții, aceea a postulării liniștei eterne, a Nirvanei. Natural, cursul vieții poetului nu se caracterizează printr-o rigidă segmentare cronologică a sentimentelor sale, viața lui sentimentală nu-și convertește total aspectul la date fixe. Nu se poate determina o epocă strict afirmativă în viața sufletească a lui, expurgată de orice elemente revoluționare. Sentimente de esență diversă coexistă. Se poate spune însă că biografia poetului îndreptățește afirmația că sentimentele sale prezintă ca aspect dominant, în epoci succesive, afirmația, revolta și înfrîngerea.

Datele acestea le impune studiul vieții sociale a poetului; ele vor trebui verificate în biografia sa intelectuală și în dezvoltarea cronologică a operei sale. Vom remarca însă de pe acum că, în formele stabilite și privite în evoluția lor totală, sentimentele poetului refac grafica sentimentelor titaniene, care parcurg de asemenea stadiul afirmației, al revoltei și al înfrîngerii. Prin formele speciale pe care sentimentele le îmbracă în viața sa socială, poetul ne apare așadar ca un spirit titanian.

În interpretarea operei poetului, biografia propriu-zisă nu poate fi invocată decît în măsura în care datele sale subliniază anumite trăsături permanente ale firii creatorului. Nu interesează așadar detaliul, anecdoticul, dacă el este lipsit de semnificație pentru procesul de creațiune artistică, pentru că interpretarea unei opere este o operațiune complexă, în care factorul istoric își are rosturile sale, dar care nu se soluționează integral prin invocarea acestui factor.

Am afirmat cu un alt prilej că un loc important în biografia generală a unui scriitor îl ocupă biografia intelectuală. În realitate nu este vorba să se urmărească documentar formațiunea sa intelectuală, ci mai degrabă să se

determine conformația intelectuală ; nu este așadar vorba numai de urmărirea unui proces de instruire, ci și de sublinierea unor anumite predispoziții, care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieții sale afective.

Sub raportul acesta intensitatea afectelor eminesciene se traduce în ordine intelectuală printr-o nemărginită sete de cunoaștere. Poetul a putut fi un nonconformist și a putut contraria intențiile tatălui cu capriciile pregătirii sale școlare, dar mai presus de orice el a fost un om în căutarea permanentă a bogăției spirituale. [...]

La capătul acestei expuneri rezumative a filozofiei lui Schopenhauer (28), îmi voi îngădui să izolez câteva date ce ne vor servi în viitoarea interpretare a operei poetice a lui Eminescu. Nu este vorba de transpunerea ideilor ca atare, din opera filozofului german în aceea a poetului : operația aceasta a fost făcută într-o măsură oarecare în trecut și vom întreprinde-o și noi, în măsura în care va fi impusă de cursul argumentării. Problema care mă preocupă în clipa de față este de altă natură ; în lipsa unui termen consacrat, mi-aș îngădui s-o numesc motivarea intelectuală a unei atitudini poetice. [...]

Redusă la elementele ei cele mai generale, concepția filozofică a lui Schopenhauer realizează, în ordine intelectuală, aceeași schemă grafică pe care în ordine afectivă o realizează sentimentele titaniene. Ca și în titanism, avem și aici două planuri de manifestare de sens contrar ; ca și în titanism, ne întâmpină și aici aceeași putere arbitrară, care a statuat o lege draconică ; ca și acolo, năzuința de eliberare apare spontan și, ca și acolo, revolta este înfrântă ; în strânsa argumentare a filozofului se întrevăd contururile temei epice a titanilor.

S-a făcut încă de mai înainte afirmația că motivul care a determinat apropierea lui Eminescu de Schopenhauer a fost înrudirea lor spirituală. Filozoful a ajutat pe poet să privească mai adânc în sine, să se înțeleagă mai just, să se lămurească în formele proprii ale vieții sale sentimentale. Lucrurile constatate aici sînt de natură să arate temeinicia acestei observații ; pentru amploarea titaniană originară a sentimentelor sale, Eminescu găsea o strălucită motivare intelectuală în sistemul filozofic amintit. Și dacă, cu vremea, elegia îl va cuceri tot mai mult, să nu uităm că elegia era încheierea inevitabilă a tragediei titaniene pentru un spirit

care s-a hrănit din otrava dulce a marelui pesimist german. Înainte de adîncirea filozofiei schopenhaueriene, în *Mortua est*, problema existenței se concentra la el în dilema shakespeareană : „a fi sau a nu fi“ ; după adîncirea acestei filozofii, el va soluționa dilema reținînd cel din urmă termen al ei. Înainte de adîncirea aceleiași filozofii, poetul accepta distrugerea tuturor valorilor umane, dar păstra nestinsă încrederea în artă ; după adîncirea ei, el nu vede ce rol ar mai avea arta într-o lume sortită chinului și meschinăriei și pîndită de aproape de moartea eternă. Fortificînd în general pozițiile artistice ale temei titaniene, filozofia schopenhaueriană aducea totuși o anumită transfigurare a ei. Imperativul moral al renunțării ascetice îi da o coloratură diferită, dar, cum din el se detașa gestul suprem al renunțării la voința de a trăi, filozoful însuși se agită în jurul aceleiași concepții de pulsații titaniene.

Eminescu aducea o vocațiune titaniană originală, care găsea puternice puncte de sprijin în literatura titaniană romantică. Cultivată prin literatură, această trăsătură a spiritului eminescian își derivă justificarea ei teoretică din sistemul filozofiei de care ne-am ocupat. Avem astfel prilejul să vedem cum o trăsătură a personalității, activă prin ea însăși, se adîncește și-și sporește activitatea sub influența elementelor de ordin istoric. Și analiza operei sale ne va da prilejul să vedem cum înclinările originare, modelul literar și concepția filozofică se pot conjuga și pot duce la crearea unei opere originale și armonice. [...]

POEZIA TITANIANĂ

Am avut în mai multe rînduri prilejul să vorbesc despre titanismul poeziei lui Eminescu, să semnalez relațiunea ce există între titanism și satanism și să înregistrez apropierea spirituală în ordinea aceasta între poetul român și marele romantic englez Byron. Terminologia, existentă de altfel de vreme îndelungată, a ajuns să-și precizeze tot mai mult sensul în timpul din urmă, datorită între altele studiilor lui Rudwin și Grillet despre satanism, studiului lui Vačlav Černý despre titanismul literaturilor europene și acelaia al lui Heinz Lange închinat demonicului Byron. În cercetarea următoare pornesc de la afirmația că satanismul presupune mai cu seamă ceea ce s-a numit „complexiunea opozițiilor“ — „complexio oppo-

sitorum" —, ceea ce ne duce în primul rînd în sfera morală, în timp ce titanismul implică ideea de acțiune, rezultat firesc al primei constatări. Satanismul intră astfel ca element indispensabil al acțiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil pînă la forme titaniene.

Ținînd seama de acest caracter complex al noțiunii, ne vom întreba în ce constă titanismul și care este cariera literară a temei? Întrebarea aceasta ne-am pus-o și cu alt prilej și, dacă socotesc necesar să revin asupra ei, faptul se datorește obligației de a lămuri noțiunile de bază.

Mitologia elină a cunoscut fabula despre răscoala titanilor, a cunoscut apoi fabula lui Jupiter care s-a răsculat împotriva lui Saturn și i-a luat locul, a cunoscut de asemenea fabula lui Prometeu care s-a răsculat spre a smulge din cer focul și a-l aduce muritorilor. Observați că în toate aceste cazuri avem de a face cu o ordine stabilită de o putere superioară, pe de o parte, iar pe de altă parte, cu năzuința de care sînt însuflețiți cei supuși de a se libera din constrîngere. Fabula antică s-a prelungit și în creștinism, unde se vorbește despre răscoala și căderea îngerilor. În interpretarea romanticilor, Satan, revoltat împotriva lui Dumnezeu, este purtător al unor înalte valori morale: el este însuflețit mai puțin de dorința de dominare, și într-o măsură mai mare de năzuința eliberării de sub despotismul divin. Personajul se prezenta astfel într-o aureolă aparte; el avea să devină simbolul spiritului de revoltă și al năzuinței de libertate. Aceeași lege divină, care îl ținea supus pe el, se aplica nemiloasă și altor personaje din credințele creștine. Este vorba în primul rînd de Cain, din care romantismul face de asemenea o figură simbolică: pentru romantici, în primul rînd pentru Byron, Cain nu mai este un personaj cu o existență autonomă, el a devenit simbolul unei omeniri frămîntate de îndoieli și de întrebări, al unei omeniri pe care rațiunea a dus-o la revoltă față de hotărîrile puterii divine. Pe linia aceasta se dă o nouă interpretare funcțiunii umane a lui Hristos. Problema preocupă de aproape pe poetul englez Shelley. Pentru Shelley, Hristos nu este un sol al cerului, nu este purtătorul unui mesaj divin pe pămînt, ci o victimă neputincioasă, o ființă părăsită pradă mîniei lui Dumnezeu. În felul acesta, noi nu trebuie să vedem într-însul pe Fiul lui Dumnezeu, ci pe tovarășul marilor răsculați ai omenirii împotriva marilor despoți

ai cerului — un tovarăș, în ultimă analiză, al revoltatului Satan.

Mergînd pe calea aceasta, tema titaniană a depășit mitologia elină și credințele creștine și a angajat alte straturi. Cum principiul fundamental ce orienta acțiunea revoluționară a titanului era progresul, întreaga luptă pentru eliberare și pentru progres a căpătat în ochii unor anumiți scriitori romantici aspecte titaniene. Interpretarea aceasta a fost pregătită de numeroase opere din care se desprindea o atmosferă sentimentală de compasiune pentru nenorocirile poporului, asuprit și doritor de lumină și libertate. Este suficient să reamintesc în această ordine scrierile abatelui Lamennais, *Les Paroles d'un croyant* și *Le livre du peuple*. Sentimental încă, dar făcînd să se întrevadă și gestul revoluționar, apare poporul în cunoscuta scriere a lui Michelet, *Le Peuple*, și mai cu seamă în *l'Evangile du peuple* a lui Alphonse Esquros. Pentru mulți dintre scriitorii timpului, atașați puternic de expresia biblică și convertind în simbol figurile Bibliei, Hristos apare dezbrăcat de orice atribute divine, el simbolizează umanitatea și ajunge în cele din urmă să simbolizeze pe proletar. Evoluția temei însemnează astfel o regresie a personajului titanian de la divin la uman și o convertire a sensului direct în sens simbolic.

Redusă la liniile ei cele mai generale, tema titanică asociază opozițiile pe care le-am amintit mai înainte. Ea presupune existența a două planuri cu mișcări contradictorii: avem în primul rînd un plan superior, pe care stă înscrisă o lege opresivă și arbitrară, avem apoi un plan inferior, pe care se manifestă voința de eliberare și năzuința către progres. Revolta poate fi victorioasă în anumite cazuri, dar cele mai adeseori ea este înfrîntă.

Pe linia aceasta se desfășoară într-o mare măsură opera eminesciană. Natural, nu poate fi vorba la poetul român de circularea statornică a unor personaje de factură titaniană. Dacă s-a raportat adeseori la fabula titanilor, dacă a fost ispitit de Okeanos sau de Hyperion, el n-a cîntat niciodată victoria lui Jupiter asupra lui Saturn. Tema își are însă corelatele sale artistice, ea presupune o anumită amplitudine de sentiment, ea presupune o anumită viziune spațială și o anumită concepție a timpului. Asemenea oricărei opere literare, opera pe tema titaniană își are spațiul și timpul său estetic. Și dacă în poezia lui Eminescu personajul titanian

nu se realizează decît rareori, schemele ei titaniene funcționează însă frecvent.

Ceea ce a împiedicat realizarea desăvîrșită a personajului în poezia eminesciană a fost între altele experiența intelectuală a poetului. Adolescentul plin de încredere și de avînt revoluționar avea să facă loc în scurtă vreme unui tînr dezamăgit, a cărui dezamăgire își trage izvoarele nu numai din structura sufletului, ci și din adîncirea filozofiei schopenhaueriene. Se adaugă la aceasta însă experiența secolului. Am văzut mai înainte că după puternica încordare a romantismului, care concentrase toate energiile în procesul său de afirmare, literaturile europene se aflau în reflux, spiritele se repliază asupra lor și un proces dureros de autoanaliză își face apariția. În locul marilor idealuri legate de destinele umanității, pe care le servise în prima jumătate a secolului al XIX-lea, poezia își caută rațiunea în sine însăși, ea devine o poezie de interior, aplicată unor stări sufletești ce se caracterizează în primul rînd prin vibrațiuni particulare, iar în rîndul al doilea prin derivarea analizei într-o artă a miniaturalului psihologic. Deși n-o domină în mod exclusiv, decadentismul imprimă epocii un ritm obosit.

Cu toată reacțiunea lui de stil preraphaelit împotriva spiritului sceptic al veacului, Eminescu însuși se lasă cucerit de acest suflu. Formula sentimentală eminesciană în epoca vieneză se caracterizează prin îmbinarea avînturilor revoluționare romantice cu năzuința preraphaelită de întoarcere la credință și la simplitate. Dar formula definitivă a vieții sale de sentiment o realizează poetul numai în epoca studiilor la Berlin, la data la care el se lăsa tot mai mult influențat de literatura epocii și de filozofia pesimistă a lui Schopenhauer. Mișcările sale sufletești se realizează și de data aceasta pe aceeași linie largă, avînturile titaniene sînt încă prezente în opera sa, dar asupra tuturor se aplică o conștiință de o rară luciditate, care convertește totul în îndoială și negație. Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă și descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă urmată de o inevitabilă regresie. Raportat la Byron, scriitorul cu care Eminescu prezintă numeroase asemănări, în special în prima parte a activității sale, poetul român se caracterizează tocmai prin aceste finisuri depresive.

Am amintit că, în formele ei pure, tema titaniană presupune fabula narată sau în acțiune, ceea ce ne duce la epic

sau dramatic. Acesta este cazul lui Byron, bunăoară : oricât de încărcată de sensuri lirice, opera lui se construiește epic sau dramatic. Acesta este, în anumite momente, și cazul lui Eminescu. Dar vocațiunea lirică a poetului român este atât de puternică încât cele mai adeseori el lipsește personajul de orice montare obiectivă și pulverizează acțiunea. Liricul invadează, un liric ce se spațiază pe schemele sentimentale titaniene și care uneori, ca o reminiscență a formelor ce l-au precedat, se organizează în scara obiectivă. Înaintea lirismului obiectiv al *Luceafărului*, tema se organizase epic în poema *Fata în grădina de aur*.

Observațiile făcute pînă în prezent în legătură cu formele vieții afective la Eminescu ne arată chipul cum se construiește personajul titanian în poezia sa.

Legătura strînsă între titanic și demonic ne dă prilejul să urmărim problema într-un registru mai bogat. Fizic, portretul demonului se construiește în lumini romantice. Iată în primul rînd portretul lui Toma Nour. Toma Nour este eroul unui roman cu titlu sugestiv : *Naturi catilinare* înseamnă „naturi revoluționare“, înrudite cu spiritele revoluționare ale soților lui Catilina, răzvrătitul pe care îl combate Cicero. Este drept, romanul avea să se cheme mai tîrziu *Geniu pustiu*, ceea ce însemna un titlu tot atât de revelator pentru gîndirea poetului, care văzuse în eroul său un titan revoluționar și care ajungea în cele din urmă să-l convertească într-un geniu, a cărui acțiune era sortită zădărniceii. Portretul lui Toma Nour este portretul unui Satan romantic, înzestrat cu „o putere generoasă, deși infernală“. „Era frumos — d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucitor ce cădea pe niște umeri compacti și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru, sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc care trezit în cer a sorbit din Lumina cea mai sfîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă,

căzut pe pământ, să nu-i rămână decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în cer.“

Dar dacă Toma Nour apare în primul rînd ca un personaj de aspecte demonice și de gesturi titaniene, el este văzut în cele din urmă ca un geniu, diferențiat de mulțime și izolîndu-se de aceasta. Evoluția personajului corespundea unei evoluții a concepției poetului. Am amintit și mai înainte experiența sufletească însumată în termenii extremi ai poeziei *Împărat și proletar* : părăsirea idealului de bine și progres, care orientase primele sale mișcări în lumea artei, și ancorarea la concepția negativistă în legătură cu problema vieții și în legătura specială cu marile probleme ale umanității. Însușirile excepționale ale poetului aveau să găsească mijlocul de a stabili o linie de convergență unică a sentimentelor de sens divergent ce caracterizau cele două straturi ale experienței sale literare și să dea poeziei amintite o structură unitară pe de o parte, iar, pe de altă parte, să-i creeze largile perspective cerute de înfățișarea destinului tragic al omenirii. Experiența avea să fie hotărîtoare pentru delinearea trăsăturilor proprii a două personaje frecvent întîlnite în opera lui Eminescu : titanul și geniul. Personajele nu-și cuceresc existența total autonomă decît în rare momente. În prima epocă avem de-a face în general cu un personaj nediferențiat, dar cu o pronunțată prevalență a trăsăturilor titaniene : el se caracterizează într-adevăr prin acțiune socială, sau prin tendința către acțiune socială, sau prin revoltă, prin distrugerea ordinii stabilite. În perspectivele pe care i le creează față de împărat, demonul din *Înger și demon* este un titan. Un titan ar fi de asemenea proletarul, dacă el ar fi urmărit și în ordinea acțiunii, dincolo de pugilistica verbală a discursului său incendiar. Titanian este însă gestul revoluționar, un titan este poporul răsculat împotriva formelor consacrate ale societății. Pentru că Eminescu vede într-adevăr poporul sub aspect demoniac-titanian ; năzuințele lui revoluționare și puterile lui sugerează năzuințele și dimensiunile puterilor titaniene. Dar pentru ca fizionomia definitivă a titanului să poată fi realizată, era nevoie ca personajul să se scalde în apele miraculoase ale mitologiei, în care demonii uneltesc răzbunarea lor, în care Prometeu înfrînge legile cerului și smulge focul vivificator, în care fiii Cerului și ai Pămîntului se revoltă împotriva zeilor. Imaginea titanului eminescian se va realiza de predilecție în punctul de conjuncțiune a revoluționarului romantic cu idealuri socia-

liste și a reminiscentelor mitologice. În evoluția ei cronologică, imaginea avea să sufere alterări fundamentale, datorite influenței concepției negativiste, la care avea să ajungă cu vremea poetul. Pe linia aceasta imaginea titanului era sortită să se întâlnească din nou cu aceea a geniului, recompunând același personaj din început, dar care de data aceasta se va caracteriza printr-o mai înțelegătoare supunere la destin, ceea ce însemnează că în complexul calităților sale preponderența va reveni acum elementului genialității, în înțelesul pe care Schopenhauer îl acordă acestui termen.

Coabitarea celor două personaje a avut așadar drept urmare apariția unor trăsături comune, improprii unuia sau altuia din ele : geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluția lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizînd-o, ridicînd-o, ducînd-o către forme noi de viață, ajunge totuși să se izoleze din această omenire, să-și convertească firea lui activă într-o fire contemplativă.

Exemplul cel mai strălucit ni-l oferă imaginea lui Napoleon I, pe care am urmărit-o în trecut : secolul se concentrează în suflarea lui ; el poartă revoluția pe fața pămîntului și înfrîngerea lui nu este opera omenirii, nici a unui supraom de talia lui ; este opera naturii ridicate împotriva unei arătări atît de monstruoase încît ar fi în stare s-o smulgă din așezările sale. Dar Napoleon, care este expresia cea mai înaltă a spiritului revoluționar, care frămîntă întreaga lume și se frămîntă pe sine în frămîntarea generală a lumii, este cu toate acestea un izolat : un izolat în gîndirea lui titanică într-o parte, un izolat în lumea zeilor în altă parte ; și în cele din urmă un izolat de divin ca și de uman. Urcînd pe scări de marmură albă, el rămîne imobil printre secolii, cu oceanul la picioare și cu eternitatea în față.

Materialul poetic din care este construită imaginea împăratului este reluat într-o serie de prelucrări care aveau să ducă în cele din urmă la cunoscuta *Odă (în metru antic)*. În calea pe care o străbate de la o odă închinată lui Napoleon pînă la o elegie de dragoste, pentru că aceasta este *Oda (în metru antic)*, poetul are prilejul să transpună accentele în scară subiectivă și să înlocuiască imaginea împăratului prin propria imagine. Comparația atentă a acestor două poezii ne dă prilejul să intuim linia ce desparte pe titan de geniu. [...]

Înaintînd însă pe linia aceasta, Eminescu va ajunge să creeze în anumite momente un cadru de proporții titaniene, fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu ; el ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acțiune obiectivă de proporții titaniene. Poetul realizează astfel o poezie lirică obiectivă, în a cărei structură se transpun proporțiile epicii titaniene ce a ocazionat-o. Revenind la poezia amintită mai înainte închinată lui Napoleon, vom constata că expurgarea avea să continue în prelucrările ulterioare ale temei și, după eliminarea titanului, geniul însuși avea să fie înlăturat. Poezia avea să rețină însă cadrul. Se ajungea în felul acesta la liniile cunoscutei *Ode (în metru antic)*, în care poetul cuprindea, într-un cadru ce fusese creat pentru preamărirea lui Napoleon, sentimentele sale de dragoste.

Personajul titanian se construiește la Eminescu pe plan mitologic, pe plan uman și în zonele de interferență ale umanului cu mitologicul. Ca proporții, el se definește :

...pămîntul

îl port pe umeri.

Eminescu nu este numai un poet înzestrat cu un puternic sentiment al istoriei, ci este în același timp un spirit solicitat de fantastic și de fabulos, un om care vede lumea în culori mitologice. Faptul acesta scotea la lumină pentru el fabula mitologică, pe care o găsim tratată între altele în *Demonism*. Poezia desfășoară, în mentalitatea elină, propoziții mitologice : în cîmpiile albastre ale cerului bătrînul zeu șade la masă și bea auroră, în timp ce îngerii îi mîngîie barba și își reazimă capul pe umerii lui acoperiți de plete albe. Îngenuncheat la picioarele sale, cel mai blînd dintre îngeri cîntă la harfă și de voluptatea cîntecului său se roșește aerul. Jos se întinde pămîntul, un cadavru uscat și înnegrit de vechime. Titanul pămînt — vechea Gea — s-a răsculat împotriva zeului puternic, nedrept și meschin ; dar zeul a biruit pe titan. Înfrîngerea n-a fost însă de ajuns : în răutatea lui, bătrînul zeu a hotărît ca din carnea moartă a Titanului să ia naștere viermii pămîntului — oamenii. Mici, ciudați, grețosi în deșertăciunea noastră, este cu toate acestea ceva mareț în nimicnicia noastră. Dar această măreție nu ne vine din noi înșine, ea este o moștenire de la Titanul mort ce ne-a dat naștere. Moartea lui a fost sfîntă și mare, ea a fost o gîndire adîncă și îndrăzneată. Și în fața mărimii lui, micimea

noastră : o ironie este viața ce ni s-a dat ; la rădăcina ei se află minciuna ; principiul ei este cupiditatea.

Este drept, pământul mort ne inspiră câteodată, din suc sfânt al vieții sale stinse, gândiri de nobilă și înaltă răscoală ; el ne îndeamnă să ne întoarcem la natură și la dreptate. Zadarnic totul însă, pentru că noi sîntem creați după chipul și asemănarea acelui înalt egoist care, „îmbrăcat în mărimea lui solitară, ridică-n cer înourata-i frunte“. În clipa în care ne naștem, răsăriți din carnea vechiului Titan, sîntem buni ; și buni rămînem atîta timp cît sîntem copii.

Cu toată nimicnicia noastră, pământul este bun cu noi : după zădărnicia unei vieți zgomotoase, ne îngăduie să ne întoarcem în sînul lui. Pacea, limanul, mîntuirea, toate le aflăm la el, care este bun cu noi cei răi. Pentru că noi, oamenii, sîntem răi — răi ca și creatorul nostru, fără să avem însă puterea acestuia. Și sîntem răi pentru că el a vrut să ne facă răi, spre a pedepsi în eternitate bunătatea Titanului revoltat.

Puterea și meschinăria zeului învingător, pe de o parte, bunătatea și dreptatea Titanului învins, pe de altă parte, constituiesc cele două planuri antitetice ale poemei. [...]

În *Demonism*, fabula titaniană nu este tratată pe linia ei epică ; poezia este mai degrabă un epilog al fabulei, indicat să dea poetului prilejul de a exprima adeziunea lui sentimentală față de marii revoltați. Rămînînd în cadrul strict mitologic, poetul crea însă posibilități pentru o nouă poziție titaniană. Creat după chipul și asemănarea zeului, omul este meschin și rău ; Titanul mort, care i-a dat viață, îi insuflă însă din cînd în cînd gânduri înalte de nobilă răzvrătire. Omul apare astfel de o structură duală, în sufletul său se concentrează tendințele opresive ale divinității și năzuințele de eliberare prin răscoală ale Titanului. Conflictul titanian se îndrumează astfel către ceea ce el va fi cu vremea în cele mai multe poezii ale lui Eminescu, un conflict interior de ordin moral.

Pe aceeași linie a revoltei titaniene ne apare Sarmis, eroul din poema *Gemenii*. Personajul nu își purifică însă structura : conștient de nedreptatea zeului preaputernic, el este conștient în același timp de neputința sa și de lipsa de sens a revoltei sale. Faptul acesta nu-l împiedică însă de a străbate toate stadiile revoltei — un foc în care el însuși se va mistui. Pentru că, dacă poezia ajunge în final la biruința legii mo-

rale, această biruință nu însemnează încoronarea directă a acțiunii revoluționare.

Sînt însă împrejurări cînd personajul titanian din poezia eminesciană se situează în zona umanului. Am văzut ce însemnează sub acest raport poezii ca *Înger și demon*, în care revolta se soluționează în iubire ; am văzut de asemenea ce însemnează *Împărat și proletar*, în care planurile titaniene își anuleau funcțiunea sub presiunea unei puteri ce depășea forțele angajate în conflict, sub presiunea destinului.

Aminteam însă cu un alt prilej că sînt cazuri cînd personajul titanian al lui Eminescu se realizează în zona de interferență a mitologicului și umanului. Acesta este în primul rînd cazul poeziei *Mureșan*. Poetul ardelean a preocupat de aproape pe Eminescu, care a văzut într-însul un personaj de factură excepțională, merit să fie prezentat într-o fericită îmbinare de uman și de mitologic, totul transpus în lumini romantice. Dintre cele trei opere pe care el le încearcă pe acest subiect, nici una n-a fost dusă la desăvîrșire. În imperfecțiunea lor, ele sînt totuși foarte semnificative. Voi insista în continuare asupra uneia din aceste forme, care ne va da prilejul să urmărim felul cum se construiește la Eminescu personajul titanian, cum se delimitează tema titaniană și cum se proiectează ele într-un spațiu și într-un timp corelate titanismului.

Indicațiile de cadru sînt de esență romantică : „Mureșanu singur într-o pădure. — Pe o muche de deal, o biserică veche c-un turn de piatră. Noapte, lună. Orologiul bisericii bate miezul nopții.” Aceste notări ne dau anticipat tonul sentimental și sugerează tema poetică. Poezie a izolării, a singurătății, în care sunetul orologiului care bate miezul nopții nu ne aduce în minte lumea celor vii, ci sugerează ideea unei linii despărțitoare. Poetul se află pe culmea ce separă viața de moarte și mintea lui este frământată de întrebări în legătură cu problemele vieții și ale morții. Spre deosebire de Faust, Mureșan își pune întrebări și găsește răspunsuri ; el poate spune așadar : „Și clare-s pentru mine enigmele-nclîcite.”

Întrebarea de căpetenie care-l preocupă este următoarea : viața noastră împlinește oare vreo solie în lume ? Cu ce scop sacrificăm ființa noastră pe altarul omenirii ? Gîndul nostru, simțirea noastră, sînt oare ele în stare să ușureze cu ceva mizeria comună a omenirii ; și durerea noastră ușurează oare durerea semenului nostru ? sau totul nu este decît o imensă

zădărnice, așa încât să se poată spune despre om că-i *visul unei umbre* sau *umbra unui vis*? Care-i pîrghia lumii, care este sufletul ei? Este Dumnezeu? este binele? este răul? Și urmînd cu întrebările pe linia aceasta, poetul ajunge să facă un proces nemilos întregii societăți, a cărei istorie îi pare a fi numai progresul răutății și al urii și a cărei esență este răutatea: „sîmburele lumii-i eterna răutate“.

Decorul se schimbă: peisaj accidentat, abrupt; stînci pe țărmuri de mare; în fund, un castel risipit. Viziunea unește peisajul marin și pe cel al pădurii, într-o atmosferă de înseminare treptată: „Se zvîrcole în valuri marea cea sură-n veci / Și în de stînci schelete, bătrîne, slabe, seci, / Ea aiurind lovește. Colo și-nalță sur / Castelul lung și rece fantasticul lui mur. / L-a fulgerelor fugă se văd bolțile sparte, / Iluminate găuri pe generații moarte...“

Și în acest cadru romantic se întind umbre mitologice, o mitologie nedefinită în amănunt, dar străbătută de reminiscențe dacice: „Răsună corn de aur și împle noaptea clară / Cu chipuri rătacite din lumea solitară / A codrilor — în cercuri veniți genii șăgalnici / Ce-acum umpleți pămîntul cu sunetele jalnici, / Acum ascunși în umbră sau tupilați sub foaie / Pișcați picioarele-albe a fetelor bălaie, / Și zimbrii zînei Dochii, pe frunți cu stemă mare / Și voi, cai albi ai mării cu coame de ninsoare. / Învie codrul! Duhuri cu suflet de miresme / Zburați prin crenges negre ca străvezie iesme, / Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa, / Pe corpuri albe haină de diamantină brumă / Să scînteie în umbră, să spînzure feeric — / Treceți încet în aer călcînd pe întuneric.“

Reluînd procedeul din *Mitologicele*, poetul promovează și de data aceasta fenomenele vieții comune la proporții mitologice: „Cum norii strigă jalnic și marea sparge piatră / Și tunete bătrîne pe-a cerurilor vatră / Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri / Ei făuresc furtunei coroana ei de aur...“

Eroul eminescian se construiește de data aceasta în punctul de conjuncțiune a mitologicului și a umanului, văzut romantic. Pentru că romantic este el prin izolare, prin diferențiere față de semenii săi; romantic, prin detașarea ascetică de bunurile vieții; romantic, prin sensul pe care-l ia meditația sa și prin structura peisajului, făcută să traducă în exterior stările sale sufletești. Și dacă el ajunge să constate, așa cum constatare și în *Demonism*, că sîmburele lumii este

eterna răutate, atunci este firească înfrățirea destinului său cu destinul lui Satan, revoltatul împotriva răutății și arbitrarului divinității. Pasajul pe care îl am în vedere de data aceasta m-a preocupat și cu alte prilejuri. Revin cu toate acestea la el, pentru că niciodată poetul român n-a escaladat mai viforos treptele revoltei titaniene care să se ridice la aceeași tărie artistică: „Cîntați-o dar, popoară! În glas-adînc al stranei / Voi mesteca legenda cea veche a Satanei. / O, Satan, geniu mîndru, etern, al disperării, / Cu geamătul tău aspru ca murmurele mării — / Pricep acum zîmbirea ta tristă, vorba-amară: / «Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară». / Tu ai smucit infernul ca să-l arunci în stele, / Cu cîrduri uriașe te-ai înălțat, rebele, / Ai scos din rădăcină marea s-o-mproști în soare, / Ai vrut s-arunci în chaos sistemele solare... / Știi că răutatea eternă-n ceruri tronă, / Că secole năînge cu spaimă o-ncoronă! / O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde, / Că-n cer talazuri nalte de negură întinde, / Că prin acele neguri demonii-n stoluri zboară / Și lumea din adîncuri o scutură ușoară / Ca pleava... Cerul cu sorii lui decade, / Se-nmormîntează-n chaos întins fără de fine, / Căzînd negre și stinse surpatele-i lumine... / Neantul se întinde / Pe spații deșerte, pe lunile murinde. / Văzîndu-te striga-voi de-un dor nebun cuprins: / «Mărire ție, Satan, de trei ori ai învins!» / Atuncia mă primește prin îngerii pieirii, / Mă-nvață și pe mine cuvîntul nimicirii / Adînc, demonic-rece. Ți-o jur, astă știință / Eu aș striga-o-n lume c-o cruntă ușurință... / Atunci negrește, soare... atunci să tremuri cer... / Atuncia saluta-voi eternul adevăr... / Și liber, mare, mîndru prin condamnarea lui, / A cerurilor scară în zbor am să o sui...” [...]

Implicațiuni mitologice am surprins și în structura unui alt personaj titanian întîlnit în opera lui Eminescu, la Napoleon. Ceea ce ne-a preocupat cu acel prilej a fost să disociem elementul titanian de elementul genial, pe titan de geniu, deoarece aceste două personaje apar adeseori asociate în opera lui Eminescu. Și făceam cu același prilej afirmația că, din trăsături proprii ambelor personaje, se realizează imaginea lui Hyperion. [...]

Am afirmat mai înainte că, într-o transpunere matematică de personaje și de acțiuni, Hyperion este forma ultimă pe care o atinge zmeul [din basmul *Fata în grădina de aur*]; sub raport moral însă, Hyperion este gîndit de poet pe o linie cu totul diferită, atît de diferită încît nu poate fi

vorba de o transfigurare a primului personaj, de o schimbare a zmeului în Luceafăr (29). Cu toate atributele sale excepționale, cel dintâi aparține pământului, în timp ce Hyperion aparține cerului. S-ar putea face încă presupunerea că o vagă reminiscență a naturii inițiale persistă totuși și că ea se traduce în postularea de către Luceafăr a formelor existenței pămîntești. Și ca origine ei sînt deosebiți : zmeul aparține mitologiei românești, în timp ce Hyperion este desprins din mitologia elină. Dar, deși desprins de acolo, el nu păstrează toate trăsăturile titanului inițial. Acolo avem de a face cu un titan răsculat împotriva cerului, care își păstrează nealterată calitatea lui titaniană, în timp ce în poema lui Eminescu el se prezintă cu o structură foarte complexă. Pe de o parte, prin simțirea legii divine ca o povară, prin năzuința de a se libera de ea, prin postularea pozițiilor umane ce cad în afara firii sale și prin intensitatea sentimentelor, Hyperion este într-adevăr un titan ; pe de altă parte însă el este un izolat și soluția definitivă la care ajunge — izolarea în înălțime — este caracteristică geniului în concepția schopenhaueriană. Hyperion apare așadar ca o natură complexă, în care fuzionează trăsături proprii titanului și geniului. Am afirmat și mai înainte că Eminescu ajunge, în urma experienței sale intelectuale, să dea un coronament elegiac temei titaniene. Titanul său, care de altfel n-a căpătat niciodată o esență de excepțională puritate, se alterează progresiv, asociindu-și tot mai numeroase trăsături ce caracterizau pe celălalt personaj excepțional cu care au lucrat în mod predilect romanticii, geniul.

Spre a înțelege așadar personajul în structura sa, va trebui să ținem seama nu numai de tema literară, ci și de atitudinea sentimentală a poetului și de experiența lui intelectuală, la capătul carierei sale literare.

Reținînd toate elementele acestea, vom semnala în continuare cîteva date de natură să ne facă să pătrundem mai adînc în esența poemei și structura personajului. Țin să fac totodată observația că în felul acesta sîntem departe de a avea o imagine completă a poemei, pe care în alte împrejurări vom urmări-o pe un plan cu mult mai vast.

Primul fapt ce se cere să fie remarcat este sporirea proporțiilor : în vecinătatea cerului, umanul manifestă tendința unei depășiri de sine, tendință ce nu realizează în cele

din urmă o transgresiune a condițiilor proprii. Fata iubită de Hyperion nu se izolează total, dar se izolează totuși de gloata umană. Se izolează în primul rînd prin originea ei : „din rude mari, împărătești“, se diferențiază prin frumusețea ei afirmată pe plan absolut : „o preafrumoasă fată“, dar și contemplată în lipsa de definire a contururilor : „și mîndră-n toate cele“. Se diferențiază prin conjugarea tuturor acestor trăsături cu caracterul ei de unicitate în cadrul familial : „și era una la părinți“ — și prin comparațiile pe care aceste trăsături le motivează : „Cum e fecioara între sfinți / Și luna între stele“. Și peste toate acestea, atmosfera de ireal a începutului, care stabilește cheia întregii poeme : „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată“. Poemul recurge de data aceasta la formula consacrată a basmelor populare și cu ajutorul ei izbutește să șteargă de la început ideea de timp istoric și să creeze totodată ideea unui timp fabulos, prielnic înfloririi miturilor și desfășurării alegorice. Dar acestei formule el îi dă o nouă organizare. În primul rînd, poetul elimină un moment esențial din formula poporului : motivarea. Basmul popular începe invariabil cu : „A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti“. Pentru un spirit realist, motivarea aceasta se face pe linia grotescului ; pentru popor însă, pentru care fantasticul are o existență ca și realul, va apare logică. Spre a sublinia caracterul ireal al faptelor narate, povestitorul popular este nevoit să extindă acest moment inițial, încărcîndu-l de elemente fabuloase. Spre osebire de el, Eminescu condensează expresia și o construiește pe alte trepte. În basmul popular, ea este organizată pe simetria exterioară a rimei : „A fost odată / Ca niciodată / Că dacă n-ar fi / Nu s-ar povesti.“ +

Poetul renunță la acest aparat exterior și facil : reținînd întreaga substanță noțională a formulei populare, el ajunge la o simetrie de altă natură, o simetrie interioară, de idei, pe simetria exterioară a rimei : „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată“.

Nu intră în intenția mea să întreprind o analiză formală a poeziei *Luceafărul*. Nu pot trece însă fără să semnalez un fapt esențial : funcțiunea diferită a cezurei în cele două versuri. În cel dintîi ea cade după adverbul *odată* și versul tot are o cadență lină ; în cel de al doilea însă, cezura cade după verbul *a fost*, pe care ea îl izolează și-l subliniază, dînd întregului moment ideologic sensul ireversibilului : *a fost* atunci, și nu va mai fi niciodată. Tehnica poetului izolează

deci narațiunea într-un timp îndepărtat, în acel timp când lumea gîndea în basme și vorbea în poezii. Un timp de fabulă așadar, și un timp ireversibil în caracterele sale totodată. În acest timp de fabulă pătrund miresme biblice. Repetiția verbului *a fost* are, după cum am văzut, aerul simetriilor biblice. Mai mult însă : în acest timp, care anunță fabula, cel dintîi personaj înaintează într-o cadență liturgică. Manuscrisele arată formele variate pe care le încearcă poetul în caracterizarea Cătălinei, înainte de a se opri la forma definitivă : „un ghiocel de fată“, „o mult frumoasă fată“, „un vlăstărel de fată“, „un gungure de fată“, „o dalie de fată“, „o luminoasă fată“ etc. În toate formele acestea pulsa ceva din anecdota biografică și ele nu puteau satisface pe poet în această primă mișcare. Cătălina nu trebuia să apară de la început legată în mod indisolubil de pămînt. Poetul o face să plutească într-o atmosferă de vrajă nocturnă și să fie dominată de nostalgia cerului, ceea ce pare a întinde punți de înțelegere între ea și Hyperion. Excepționalul năzuințelor ei presupunea o structură excepțională și poetul transpune totul, într-una din variantele poemei, în atmosferă puternică creștină. Citez tot pasajul, așa cum apare în manuscrisul 2275 : „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată / Din rude mari împărătești / Fecioară preacurată. // Și era una la părinți / Și una-n toate cele / Cum e Maria între sfinți / Și luna între stele.“

„Fecioara preacurată“ însemna însă prea mult pentru desfășurarea ulterioară a poeziei. Ea se apropia prea mult de Luceafăr și se depărta prea mult de Cătălin, ca să mai poată motiva conflictul moral. De aceea poetul este obligat să acordeze personajul în vederea situațiilor următoare. Menținînd tonul și inflexiunea biblică a caracterizării, subliniindu-i unicitatea prin comparație cu Fecioara, Cătălina devine „o prea frumoasă fată“, ceea ce însemnează, în ultimă analiză, o poziție medie, de pe care se poate înălța către Hyperion sau coborî către Cătălin.

Nu voi insista asupra coardelor multiple pe care le are sufletul său. Potrivindu-se pe de o parte cu pajul „guraliv și de nimic“, fata este totuși în stare să simtă ispita iubirii demonice a lui Hyperion și în apropierea lui ea se transfigurează în parte, în jurul ei se țese o atmosferă densă de halucinație. Nimic din aceste oscilări în firea norocosului paj, a cărui viață se desfășoară între cupele cu vin și rochiile împărătesei. La polul opus se află Hyperion. Fiu al cerului și

al pământului în mitologia elină, și tată al soarelui, el este dislocat de poet din aceste raporturi familiare mitologice și văzut diferit de la un moment al poemei la altul. Ceea ce se reține din vechiul titan este ideea de astru luminos, de natură frământată în postularea unei forme ce-l depășește, precum și proiectarea întregii sale acțiuni într-un timp și un spațiu de proporții gigantice. Imaginea cerului, sau mai exact imaginea astrelor, și aceea a mării i se asociază constant. Din spațiul ei limitat — un colț de fereastră —, Cătălina îl vede pentru prima dată. Micimea ei pămîntească n-o împiedică să perceapă dimensiunile lui excepționale: „Privea în zare cum pe mări / Răsare și străluce, / Pe mișcătoarele cărări / Corăbii negre duce.“

Hyperion apare în mintea ei ca o imagine complexă: lumină călăuzitoare, imensitate nestabilă a mării, timp care înnegrește corăbiile. Excepționalul firii sale se oglindește și în întrupările lui excepționale. Nu este pentru prima dată când o ființă supraomenească ia corp omenesc, în poezia lui Eminescu. În ordinea aceasta se impune să amintim în primul rînd pe Arald, eroul strigoi din *Strigoii*, și alături de el pe Călin, zburătorul îndrăgostit de fata de împărat din povestea cu același nume. Și unul și altul rămîn însă în zone diferite. În forme care preced pe acelea din *Luceafărul*, ideea întrupării unei ființe superioare ne întâmpină într-o operă nepublicată și pe care cercetarea anterioară n-a pus-o la contribuție în explicarea poemei ce ne preocupă. Opera aceasta, lipsită de titlu, ar putea fi intitulată *Zburătorul*. Ea este cuprinsă în manuscrisul 2262 al Academiei Române și pasajul care ne interesează sună în felul următor: zburătorii: „Vin din rumenirea serii / Și din fundul sfînt al mării / Vin din ploaia cea cu soare / Și din dor de fată mare“.

Pe ei

„îi vede / Cine-i crede. / Le năzare / La oricare / I-a chemat din noapte mare. / De-ndrăgește vreo fată / Ca luceafăr i se-arată. / Dar din nourî se repede / La pămînt unde o vede / Și-n cărare îi răsare / De la creștet la picioare; / Ochii negri-ntunecoși / I se uită mîngîioși! / În păr negru stele poartă / Dară alba față-i moartă. / Ori se face nor de ploaie / Care cade în șiroaie / Și burează-așa de lin / Prin perdelele de in / Și-n fereastră ca-ntr-un prag / Se arată nalt și drag, / Cu păr lung de aur moale / Și cu ochii plini de jale. / Trestie-l încununează, / Hainele îi scînteiază, / Haine lungi și străvezii, / Pare-un mort cu ochii vii“.

Pasajul prinde, în linii mari, treptele pe care se realizează prima încorporare omenească a lui Hyperion. Și totuși, câtă diferență ! Fiul cerului se mișcă într-un spațiu urieșesc și cuvintele lui măsoară distanțele ce-i despart. Iar parcurgerea acestor distanțe despărțitoare uriașe măsoară în același timp și tensiunea înaltă a sentimentelor de care este în-suflețit. Amintind rînd pe rînd imaginea divinităților marine înarmate cu toiagul încununat cu trestie, pe aceea a unui tînăr voievod medieval și pe aceea a cunoscutei statui antice pe ai cărei umeri goi se încheie un vînat giulgiu, imaginea lui se refuză totuși lumii pămîntești, ea plutește în atmosfera altei lumi, în care materia apare rarefiată și pă-trunșă de spirit : „Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară — / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară“.

Cea de a doua întrupare aduce o progresie pe linia des-părțitoare. Nașterea lui în lumea pămîntească este însoțită de fenomene cerești excepționale : rotirea cerului, văpăile rumene care se întind peste toată fața pămîntului. Și zeul se naște, nu din „adînc necunoscut“ ca prima oară, ci asemenea planetelor dintr-una din satire, din văile haosului. S-a ob-servat încă de mai înainte că uzul ne-a făcut să trecem peste unele imagini eminesciene fără să le simțim adîncurile. O astfel de imagine este aceea care ne preocupă : luceafărul se încheagă, chip mîndru „din a haosului vîi“. Haosul are, pentru Eminescu, aspectul accidentat ; el are vîi din care se ridică lumi întregi, roiuri de planete. Nu numai în *Luceafărul*. Într-un fragment izolat cuprins în manuscrisul 2262 al Academiei Române, întîlnim versurile următoare, ilustrative pentru concepția orfică a poetului :

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată / Înve-lită-n a lui geniu ca-ntr-o mreajă luminată, / Lumile-n cîm-pii de caos după ea s-ar fi luat, / Turmele de sori de aur, roiuri mari de lune pale. / Rîuri ca de stele valuri prinse de o dulce jale / Ar fi curs încet la vale, vecinic s-ar fi cufundat“. Și șters, în aceeași operă versul caracteristic :

Un convoi cosmogonic

Versurile nu pot fi amintite numai spre a ilustra orfis-mul poetului. În viziunea largă pe care ele o creează se de-finesc proporțiile personajelor ce se agită în aceste peisaje de cosmogonie. Răsărit din aceleași vîi ale haosului din care răsăreau turme de sori de aur și roiuri mari de lune pale, din aceleași vîi în care cosmogonia curgea ca un convoi,

Hyperion va fi imaginat el însuși cu proporțiile gigantice ale acestora. La chemările îndrăgostitei fete de împărat, un titan se ridică din adâncurile haosului. Și ea îi simte firea extraordinară ; îl știe : „răsărit din liniștea uitării“ ; îl știe dînd „orizon nemărginit singurătății mării“ și vede cum „ale apei valuri trec călătorind spre dînsul“. Vremelnicia și mărginitul ei se simt copleșite de eternitatea și infinitul lui.

Mai mult decît oriunde, firea titanică a personajului se desfășoară în călătoria către divinitate și în convorbirea dintre zeu și el [...]

Este o călătorie regresivă pe linia timpului, în cursul căreia Luceafărul trăiește în sens invers istoria creațiunii, pînă cînd ajunge, în spațiu, deasupra liniei ce desparte cosmosul de metacosmos, iar în timp, în momentul inițial al procesului cosmogonic și chiar, dincolo de acesta, în acel vacuum originar ce precede geneza lumilor mensurabile. Acolo unde ajunge el lipsesc condițiile cunoașterii umane — ale cunoașterii imaginate în spirit kantian : nici spațiu pe care să se fixeze hotare, nici timp, care, acolo, încearcă zadarnic să se nască din goluri. Dar golul, vacuitatea, este pătruns de o sete care soarbe, de setea oarbei uitări, a schopenhauerienei Nirvana. O dată cu stingerea mijloacelor de cunoaștere se stinge și organul cunoscător — ochiul care cunoaște — și peste totul se întind apele oarbe ale nimicului. Uriașul, ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătea ca un fulger prin lumile de stele, depășește astfel creațiunea și își definește pe calea aceasta natura : el este mai presus de spațiu și timp, este mai presus de moarte. Aceasta este condiția lui, prin aceasta el este asemănător lui Dumnezeu, care-l face conștient de eternitatea și ubicuitatea lor. Și prin aceasta se deosebesc de roiul uman, care durează în timp, se-ntinde în spațiu, apare și dispare într-o grotescă repetare de sine însuși : fenomene izolate ce se nasc din curgerea aceleiași materii în aceleași forme, etern aceleași. Dar peste titanul care străbate spațiul și timpul depășind începuturile istorice ale creațiunii, alchimia îndoielii filozofice s-a abătut. Formă originală, el este ursit eternității ; eternitatea îl obosește însă și Hyperion cere încadrarea în seria lumii fenomenele, dispersarea în haos, stingerea în repaosul etern. Postularea umanului, cu atributul repetiției infinite pe care i-l conferă Schopenhauer, nu este compatibilă însă cu natura

divină a lui. Și nici cu posibilitățile sale de cunoaștere, care îl vor duce în cele din urmă la mîntuire.

Am afirmat însă că Eminescu a văzut în Hyperion un personaj complex — un titan care și-a însușit unele trăsături proprii geniului în concepția lui Schopenhauer. Faptul acesta a scăpat lui Maiorescu. Criticul vede linear și el caută să reducă la unitate personajul — operație cu desăvîrșire irealizabilă, deoarece Hyperion poartă întipărite aceste caractere în toate actele sale. Maiorescu elimină însă, în forma pe care el o publică în ediția sa, pasajul cel mai revelator pentru dualitatea firii Luceafărului. Am afirmat mai înainte că trăsătura cea mai proprie geniului este spiritul contemplativ, în timp ce trăsătura cea mai proprie titanului este acțiunea. Și atunci cînd Dumnezeu propune lui Hyperion să-i dea puterea să stabilească ou armele dreptatea și tăria pe fața pămîntului, el nu se adresează geniului contemplativ, ci titanului activ.

Este drept, formele acțiunii titanice au fost adînc schimbate. Titanismul nu însemnează însă numai năzuința unei eliberări prin acțiune fizică ; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală. De ordin moral este conflictul în cazul poeziei *Luceafărul*. Hyperion simte opresiunea legii divine de sub imperiul căreia dorește să se sustragă ; el simte totodată chemarea condițiunii umane. Conflictul între divin și uman, între cer și pămînt, care ne întîmpină adeseori în literatura titaniană a romantismului, se desfășoară de data aceasta în conștiința personajului.

Titanismul se realizează în același timp și în condițiile accesorii în care se manifestă acțiunea personajului. Eminescu are aici — și în numeroase alte momente din opera sa — viziunea spațiilor infinite ; el are totodată un sentiment particular al timpului, care în opera lui se colorează adeseori în sens mitologic. El are pe deasupra însușirea de a gîndi timpul în forme negative : o ființă organică supusă fenomenului morții, care-o transformă în eternitate — eternitatea inexistenței. Și îl gîndește uneori în cugetarea lui eternă, un timp lichefiat, care te plouă oriunde și oricînd : „De asupra-ți și-mprejuru-ți vremea parc-auzi căzînd / Ici în valuri tinguioase, colo dulce picurînd“.

Etern în existența lui ; gigantic în repartizarea lui în faze istorice și mitologice ; redus la planul unui prezent etern : indiferent de formele în care este gîndit, timpul

se asociază, prin proporțiile sale, proporțiilor infinite ale spațiului și laolaltă definesc genul titanian al acțiunii Luceafărului, acțiune determinată la rîndul ei de tensiunea înaltă a sentimentelor.

Încheierea poeziei se face pe linia schopenhaueriană. Am avut prilejul mai înainte să semnalăm — urmărind procesul genetic al *Odei* (în *metru antic*) — convertirea titanului în geniu. În cazul *Luceafărului* procesul acesta nu are loc, cele două personaje existînd simultan. Hyperion nu este numai o prelungire a fabulei titaniene, el este totodată și întruparea geniului în felul cum îl imaginează filozoful german : un izolat în superioritatea sa, un neînțeles în superioritatea sa, și, în cele din urmă, un înfrînt în avînturile sale, după cum un înfrînt în avînturile sale ne apărea și acel personaj titanian — poporul răsculat împotriva împăratului și a legilor sale —, în *Împărat și proletar*. Și în amîndouă cazurile, în titanul istoriei și în titanul mitologic, soluția negativă era datorită într-o anume măsură experienței intelectuale a poetului.

Dar prin acest aspect al său, titanismul devine însăși formula de reacțiune a vieții sufletești a poetului, care cunoaște o primă mișcare de puternic avînt, încoronată în cele din urmă de un larg cuprinzător gest negativ. Afirmația inițială, supusă unui proces de clarificare prin rațiune, ajunge astfel să se încheie într-o negație totală.

Demonism, Mureșanu, Luceafărul și, pe alt plan, *Împărat și proletar* definesc cele mai de seamă formule pe care tema titanică le îmbracă în poezia lui Eminescu. Sînt însă numeroase împrejurările în care poetul face să funcționeze cadrul titanian al temei, fără ca personajul să-și facă apariția într-însul. Acest aspect nou nu poate fi urmărit aici. El ne-ar obliga să intrăm într-o analiză amănunțită a imaginii timpului și spațiului în opera lui, și în ordinea aceasta nu ne sînt îngăduite decît cîteva trăsături cu totul generale.

Intra totuși în proiectul inițial al cursului meu și intenția de a urmări în amănunt mijloacele prin care Eminescu izbutește să creeze sentimentul infinitului și al timpului etern. Un loc important ar fi ocupat în acest capitol analiza a două imagini — imaginea mării și aceea a astrului : a mării care apare în primul rînd agitîndu-și plăcile sure ale valurilor și se extinde și se pierde în cele din urmă difuză în imensitatea haosului ; a astrului, care în scînteierea sa, egală ei înseși ca durată și intensitate, pare făcut să măsoare un

timp care n-a început niciodată și nu va înceta niciodată. Ambele imagini puteau fi urmărite însă foarte de aproape în poema care ne preocupă și ale cărei caractere artistice le-ar fi pus într-o lumină particulară.

[*Poezia lui Eminescu*, 1948; Editura tinerețului, 1969, p. 62—96; 297—329.]

ȘERBAN CIOCULESCU

FEERICUL NOCTURN EMINESCIAN (30)

Se poate vorbi cu privire la poezia lui Eminescu ca de niște judecăți axiomatice despre magia verbului și incantația muzicală, amîndouă fără pereche în literatura noastră. Mai puțin s-a remarcat că feericul nocturn este climatul creației lirice eminesciene, pe tot parcursul ei cronologic. *Poezia nopții* — asociată, la genialul elegiac și contemplativ, așa-zisului său pesimism, fie constitutiv, fie legat de împrejurările vieții și de structura socială — a fost privită mai ales ca un cadru al tristeții sau al melancoliei. La o mai atentă examinare, mai precis vorbind, la o nouă lectură integrală a poeziilor, precum și a prozei literare eminesciene, infuzată de același intens lirism ca și versurile, impresia sumbrității elementului nocturn se risipește la lumina orbitoare a fantasticului (31) și a feericului, ambele mai adesea tonifiante decît depresive. [...]

Noaptea este cadrul familiar al meditației poetice eminesciene, al încîntărilor compensatoare. Ea începe în „asfințit de sară”, o dată cu apusul soarelui, și se încheie cu răsăritul lui :

„Sara vine din ariniști, / Cu miroase o îmbată, / Cerul stelele-și arată, / Solii dulci ai lungii liniști” (*Povestea codrului*).

Seara nu este expres personificată, dar primul verb predicativ face subînțeleasă parcă ipostazierea ei, invitîndu-ne să ne-o reprezentăm ca pe o fecioară de basm, cu toate atributele unei frumuseți pure și suave. La rîndul lor, stelele apar ca solii pacificării morale, după zbuciumul activității cotidiene. Epitetul „dulci”, desigur îndelungat cîntărit de poet, atît pentru valorile eufonice ale seriei de accente to-

nice în „, de profundă rezonanță muzicală, cât și pentru implicațiile lui etice, sugerează blindețea nepămînteană, înge-rească, a cortegiului virginal. La aceste atribute morale ale Serii, se adaugă o firească emanație aromată, care îmbată firea întreagă, ca și pe Blanca, cea născută „din iubire fără de lege” și giuruită de tatăl ei claustrului monahal. Mai departe, luna, împodobită cu atributul blîndeții, stă de „strajă” într-un decor de vis, pe care-l însușește murmurul unui „izvor vrăjit”, peste care se lasă cununa grea de flori a teiului, „vechi și sfînt”, altă divinitate familiară în pantheonul mitic al poetului. Astfel simțul auditiv și cel olfactiv se asociază vederii extatice.

Ar fi o greșeală să eludăm priveliștea crepusculară din *Sara pe deal*, poemul punctat cu notații realiste, ca aceea care subliniază asprimea muncilor cîmpului [...]: „Osteniți, oameni cu coasa-n spinare / Vin de la cîmp” — imagine memorabilă, în care instrumentul robiei se lasă ca o imensă povară pe drumul calvarului muncii, dar și la înapoiere, după o zi de trudă. Peste această unică notă de document istoric și de protest social, se boltește, într-un cadru măreț, nu știu ce climat de limpezime, apele înseși plîngînd „clar”, umanizat și alinător. Nelipsită, „Luna pe cer trece-așa sfîntă și clară”, ca o apariție de madonă senină și consolatoare. Stelele se „nasc umezi”, ca niște celeste lacrimi, menite să le aline pe cele sublunare, ridicîndu-se pe bolta „senină”, peste discordanțele frămîntatei zile de muncă, exprimate acustic printr-o dizarmonie, corespunzătoare traiului chinuit al robilor gliei. Atmosfera de supremă liniște a seriei este necesară ritualului iubirii candidă, înfiripată între alcătuitoarii perechii adolescente, sub alt pom tutelar și aromat, salcîmul, ca și teiul „vechi”, așadar alt element sacral din mitologia particulară a poetului. Cuplul adoarme în curățenie și fericire, somnul fiind preludiul unei alte vieți, a celei închipuite, populată de diafanele arătări ale viselor. Copilul sărac, smuls însingurării, se simte îndreptățit să-și încheie retrospectiva amintirii cu o întrebare la care răspunsul n-ar putea fi decît pozitiv: „Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”

În experiența intimă a poetului, seara nu a fost, biograficește vorbind, numai scurtul interstițiu al fericirii, atît cît este îngăduită sublunarilor, ci și momentul propice marilor revelații, și, în primul rînd, îndrăgostirii. Ca în cunoscuta expresie galică, „*le coup de foudre*”, dragostea se declan-

sează printr-o lovitură bruscă, de trăznet, la întâia vedere, ochii siderându-se reciproc și iremediabil. Într-un poem al despărțirii ca *Adio*, din ciclul veronian, după expresia acad. Perpessicius, mărturie orișicum a unei adânci tulburări, trădată și gramatical prin varietatea registrului de pronume, ceasul vespéral al îndrăgostirii este categoric indicat: „Cu ochii serii cei de-ntîi / Eu n-o voi mai privi-o“... „Înamorarea“ de tot ce e al „ei“, în fapt de seară, este ca o realitate de ordin magic, sub acțiunea de vrajă a Lunii, a stelelor și a tuturor elementelor stihiale beatitudinare.

Deși, la neasemuitul poet erotic, noaptea apare mai adesea tutelînd iubirea, ca adevărata ei divinitate supremă, din theogonia eminesciană, ea beneficiază și de o viață proprie, cu o nesecată splendoare feerică și în variate aspecte fantastice. Dacă natura profundă a lui Eminescu ar fi fost într-adevăr atacată de un pesimism structural sau constituțional, ca să nu spunem înnăscut, cum s-a susținut pînă la sațietate în trecut, atunci și viziunile lui nocturne s-ar fi cuvenit să fie, într-o logică firească, populate cu monștrii unei închipuiri bolnăvicioase, alimentată din recuzita unei teratologii groțesti și sinistre. Aceștia nu apar însă decît ocazional, „*rari nantes in gurgite vasto*“, rari emergente în relativ puținele momente de pustiu sufletesc și de lugubră premonițiune, covîrșiți fiind de acele fapte liliace, ale fantasticului și feericului nocturn, care domină zbuciumul omenesc și îl îmblînzesc. În contextura feeriei nocturne, Luna este piesa decorativă principală, ei îi înalță poetul altarele unui cult păgîn, ei îi dedică un bogat portativ de imagini și de metafore. În interesanta poezie de tinerețe *Demonism* (1872), astrul nopții se definește ca omologul soarelui: „Nu credeți cum că luna-i lună. Este / Fereastra cărei ziua-i spunem soare“. Cam în același moment, în vastul poem istoricofilozofic *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor*, luna răsare din prima strofă: „...luna argintie, ca un palid dulce soare, / Vraji aduce peste lume printre-a stelelor ninsoare, / Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc“. Cu o îndoită calificare antropologică așadar, soarele nopții își efectuează misiunea de vrajă, generînd prin vise nucleele întregii epice a omenirii primitive, reviviscentă în toate erele și la toate vîrstele. Tonalitatea fantasticului eminescian nocturn, departe de a fi terifiantă și obsesivă, de coșmar, ca la alți mari romantici europeni sau americani, este alinătoare, iar fantasticul său înfrumusețează universul, îl transfigurează

ireal, paradisiac. În feeria nocturnă, simțul vizual este cel mai puternic solicitat. Peisajul iluminat de lună încântă privirea și o vrăjește, prin fantastica varietate coloristică în care domină pulberea de aur a stelelor și reflexul argintiu al lunii. Îndeosebi argintiul este fundalul de vis al marilor panouri decorative din nesecata tematică nocturnă a poetului. Epitetul *argintiu*, *argintos*, *de argint* este poate cel mai frecvent în paleta marelui poet peisagist, atât în marile lui pânze în versuri, cât și în cele în proză. Este o culoare spectrală, de luminozitate egală, dulce, ca să-i folosim cuvântul, ca iluminatul cu neon, care nu obosește ochii, asociindu-se intim nopții, ca lumina polară din neuitatele pagini dostoevskiene, consacrate nopților petrogradiene. Dacă o altă expresie galică este tot atât de proprie ca și instantaneitatea de trăsnet a unora dintre îndrăgostiri, atunci am spune că argintiul proiectat de lună pe întinsurile de tot felul ale planetei noastre ar putea fi „culoarea sufletului” eminescian, supus în timpul zilei tuturor frământărilor care bîntuiesc sufletele problematice, faustice și hamletizante. Desigur, s-ar putea face un studiu dintre cele mai interesante asupra acestui epitet relevant, care nu a fost încă luat în seamă. La Eminescu sînt de argint: pădurea, lanurile, apele, cărările, nisipurile, munții, norii, sălcile, crinii, negurile, ceața, palatele, cupele, candelile, straiile, lirele (unelte muzicale!), pletele bătrînilor, aripile lebedelor, dar și razele stelelor, „picuri de argint”, precum și lumina zorilor, într-un cuvînt, și prin eliminare, tot ceea ce se sustrage zonei proprii luminii solare orbitoare, așadar necontemplabilă, neprielnică meditației și reveriei.

În al doilea, foarte întins poem eminescian de tinerețe, din perioada titanismului său sisific, în *Povestea magului călător în stele* (1872), după o serie de considerații despre „pala nebunie”, nebunie „cu chipul dulce”, care nu e altceva decît setea de absolut, magul își afirmă preferința și pentru această, cum spuneam, culoare a sufletului alter ego-ului său: „Îmi place — cum îmi place visul de raze nins, / Îmi place cum îmi place o umbră *argintie*”. Și mai departe precizează: „Mie-mi place visarea / Fie ea chiar un basmu, numai fie frumos, / Înger c-ochi mari albaștri, cu chipul luminos... / ...Ca cel ce-i place-un vis / Și chiar trezit de friguri el ține ochiu-nchis, / Ca mai departe visul frumos să îl viseze, / Asemenea uit lumea și eu... sunt bucuros / De pot prelungi încă visul meu radios. / De n-ar fugi-nfide-

lul... O, de ar sta mereu, /.../ Cu cîntecu-mi ferice, simțirea, să-i desmierd / Și-n ochii mari și bolnavi ființa să mi-o pierd...“ Am prelungit citatul, prețuindu-l revelator pentru terapeutica eminesciană a visului, condiționată de fantasti- cul și de feericul nocturn, singure în stare a-l vindeca, prin mijlocirea visului, de romantica maladie denumită *Welt- schmerz*.

Visul este o vocabulă care comportă disocierea dintre trezie și somn, ca să-i deslușim sensul în context. La Eminescu ambele funcții sufletești, sau mai bine zis amîndouă vastele domenii ale vieții morale sînt amplu reprezentate: visarea sau reveria cu fantezmele moderate ale închipuirii treze și oniricul cu capricioasa-i fantasmagorie, pe cît de nestăpînită și nelimitată, pe atît de obscură și insondabilă (cu toate ulterioarele rețete ale psihanalizei!). În cea mai tipic ro- mantică povestire eminesciană, *Geniu pustiu*, dubletul auto- rului își lasă sărutați ochii ce se închideau de-o „visărie pro- fundă“, surprinzînd în iubita lui „visătoria acelei fețe palide îndreptate spre cer“. Să nu zăbovim prea mult asupra va- riantelor filologice ale visării, dar să nu ne scape faptul că, la subiectul feminin, fenomenul moral ne surprinde plăcut vederea prin teatralismul său pictural, pe cînd la cel mascu- lin reținem adîncirea lui lăuntrică.

Eroul din *Geniu pustiu*, „pierdut în visării (germ. *Träu- merei*!) fără fine“, se identifică în transă cu „lumea cu miriade stele și cu miriade flori“, și le dedică „pe toate, inclusiv nopțile sale cele lunatece și zilele sale cele de foc“, unei „palide umbre de argint“, iubitei lui, Poesis. În același mod benign, fără nici o legătură cu patologia, Făt-Frumos din lacrimă vede în somn luna ca o „cetate sfîntă și argin- tie“, iar într-un fel de clar-obscur rembrandtian asistă la o procesiune fantastică de schelete, călări pe schelete de cai, urcînd în „palatele înmărmurite ale cetății din lună, prin a căror ferești se auzea o muzică lunatică... o muzică de vis“. Etimologicește și în ultima versiune a poemului faustic *Mu- reșanu*, poetul înțelege, prin nopți lunatice, pur și simplu, nopțile cu lună: „Spune-ne cîntecul ce-n nopți lunatice / Ades îl cînti, / Cînd luna tremură prin ceți (cețuri?) apa- tice, / Prin codri sfînți“.

Luna este marea regizoare a feeriei nocturne, ea distri- buie umbrele și luminile, ea potențează fantasticul și tot ea, strămutînd pe omul deșărat pe acest pămînt într-un tărîm de vis, îi strecoară în suflet o dulce narcoză. Chiar

în viziuni care s-ar putea părea macabre, ca aceea din *Melancolie*, convoiul mortuar al lunii, „regina nopții moartă”, conjugat cu vedenii de cimitir și de atenanțe în paragină, precum și cu zborul metalic al cucuvăii, cu vaiete și „aiurit de jale”, nu inspiră poetului repulsie, ci acel îndemn de „berceuse”: „O dormi, o dormi în pace, printre făclii o mie / Și în mormînt albastru și-n pînze *argintie*, / În mauzoleu-ți mîndru, al cerurilor arc, / Tu adorat și dulce al nopților monarc” — îndemn de cîntec de leagăn, cu un adînc sentiment de adorație.

O singură dată, idealismul filozofic de împrumut se strecoară într-o afirmație subiectivistă: „Te îmbeți de feeria unui mîndru vis de vară, / Care-n *tine* se petrece...” (*Scrisoarea V*). Să fie într-adevăr această feerie un fenomen strict subiectiv, iar nu o realitate obiectivă? Este o problemă exterioară subiectului nostru; la proba de foc a practicei, enorma putere de vrajă a sentimentului nocturn eminescian, asupra cititorilor de orice vîrstă și sex, constituie cea mai vie dezmințire a tezei idealiste, enunțată printre alții și de memorialistul Amiel, cu celebrul său aforism: „*un paysage est un état d'âme*” — un peisaj este o stare sufletească.

În componența cadrului nocturn, luna, stelele, „curcube-ele de noapte” (intuiție eminesciană inedită!), codrul, lacul, florile decorative, fauna fantastică, cu calul de mare, de același alb sau argintiu spectral ca și lebăda, palatul cu domă, într-un cuvînt, întreg universul feeric se constituie pe spații intercontinentale, interplanetare și interastrale, mai ales în vastele compuneri ale atelierului de tinerețe. O fecioară intangibilă ca și luna, dar cîteodată și condescendentă, drapată hieratic, pășește ireal, în convoi de stele sau de însoțitoare tinere, ca să aducă mîngîiere neconsolatului cosmonaut liric, bîntuit de vise și scuturat de febra cunoașterii supreme.

Să nu uităm și sentimentul solitudinii, exacerbat de veghe și de insomnie la naturile „lunatic”. În puțin cunoscuta, dar admirabila postumă *Luna iese dintre codri* (1874), confirmarea finală este dintre cele mai impresionante: „Înfășat în întuneric, / Eu nu văd, nu aud șoapte, / Ah, mă simt atît de singur. / Este noapte, noapte, noapte.” Să fie acest tipăt un apel al disperării, un S.O.S. sfîșietor? Nu credem, pentru că în strofa precedentă: „Se sting una după alta / Și icoana și suspinul!”, o dată cu obnubilarea obiectelor perceptibile văzului, se curmă și suferința.

O întrebare conexă este aceea de a ști dacă în meditația nocturnă biruie sentimentul de melancolie sau se estompează toate durerile. Cam acesta din urmă este răspunsul faimoasei fraze muzicale din *Scrisoarea I*: „Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, / Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate, / De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate“. Este starea de narcoză de care vorbeam mai sus. Mai amfibolică ne pare expresia aceluiași gând în celebra apostrofă: „Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci / Și gândurilor dînd viață, suferințele întuneci“. Dînd viață gândurilor, luna suprimă oare suferința sau o amplifică? Aceasta este întrebarea, stîrnită de echivocitatea verbului *întuneci*. Contextul aceleiași *Scrisori* pledează pentru îndulcirea suferinței, sau măcar pentru acea terapeutică morală, specifică romantismului, și care a fost numită de un critic francez „*dolorism*“: „Suferință tu, dureros de dulce“ (*Oda în metru antic*). Reveria nocturnă eminesciană nu este însă dintre acelea dureros introvertite, cu o nevoie de solitudine. Dimpotrivă, ea desfășoară, în spații nesfîrșite, decoruri feroice de basm, cînd nordic, cînd răsăritean, care nu trădează un „împușcă-n lună“ mizantropic închis în sine, ci mai curînd pe „lunaticul“ sui-generis, cordial și sociabil, așa cum ni l-au descris prietenii din tinerețe, începînd cu Th. Stefanelli. Prin capacitatea sa uriașă de a percepe fantasticul epurat de orice element malefic și terifiant, Eminescu este poet al luminii, ca și poeții solari din filiera Alecsandri, cu deosebirea fundamentală a unei dimensiuni noi, pe care o conferă intuiția profundă a nopții: misterul.

[*Varietăți critice*, E.P.L., Bucureți, 1966, p. 203—209.]

G. IBRAILEANU

EMINESCU. NOTE ASUPRA VERSULUI

În evoluția lui Eminescu de la 1870 pînă la 1883, se disting două faze: întâia, pînă la 1879, a doua, de aici încolo¹. Primul caracter vizibil pentru toată lumea — fiindcă e cel mai superficial — este imperfecțiunea formei (cu privire la limbă și la versificație) în faza întâia și desăvîrșirea ei în faza a doua. Dar deosebirea dintre aceste faze e mult mai profundă.

În faza întâia, deși concluzia poeziilor cu caracter filozofic și social este pesimistă, Eminescu face totuși concesii concepției contrare, dîndu-i oarecum cuvîntul, punînd problema vieții și din punct de vedere optimist. Aceste poezii se înșiră între *Mureșanu* (poezie din 1869, nepublicată de el), în care, cum spune într-o notă adăogată mai tîrziu, nu era încă „rănit de îndoială“, și *Rugăciunea unui dac*, din 1879, prima poezie unde optimismul nu mai are cuvînt. (32).

În *Epigonii*, Eminescu cîntă idealismul optimist al generației anterioare — idealism filozofic și social — și, apoi silit oarecum de evidență și cu regret, se declară pesimist.

În *Mortua est!*, chiar în *Mortua est!*, pe care, cum am spus de atîtea ori, o cred mai mult o „compoziție“ retorică și exagerată în pesimismul ei, Eminescu ezită între „A fi sau a nu fi“.

În *Înger și demon*, idealizează pe revoluționarul optimist, apoi constată că visul lui este irealizabil, și, înainte de moarte, „Îngerul“ îl împacă pe „Demon“ prin amor.

În *Împărat și proletar*, Eminescu scrie cîteva pagini de admirabilă poezie revoluționară — și apoi dă cuvîntul împăratului, care constată iremediabila mizerie a omenirii.

¹ La 1879, Eminescu are treizeci de ani, culmea — „amiaza“ vieții. Pe de altă parte, redactor de doi ani la *Timpul* în București, împrejurările vieții sale sînt cu totul deosebite de cele de altădată.

Prima poezie în care atitudinea optimistă e absentă este *Rugăciunea unui dac*, din septembrie 1879. (Și fiindcă pentru ușurința discuțiilor ce urmează trebuie să fixăm, fie și cam arbitrar, începutul fazei a doua, începutul îl va forma această *Rugăciune*.)

Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filozofice: *Scrisorile I* și *IV* (Mircea din *Scrisoarea III*, amorul medieval din *Scrisoarea IV* sînt idealizarea trecutului, sentiment eminamente pesimist, și nu cuvîntul acordat atitudinii optimiste), *Glossa* și *Oricîte stele...*

Cu privire la poezia erotică, vom observa că în faza primă Eminescu este mult mai puțin preocupat de amorul său decît în faza a doua. În această fază, are multe poezii obiective: *Înger și demon*, *Făt frumos din tei*, *Călin*, *Strigoii*, *Povestea teiului*. Iar în poeziile subiective — *Înger de pază*, *Noaptea*, *Sara pe deal*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Singurătate*, la care se poate adăoga și *Pajul Cupidon* — cîntă adesea (și uneori chiar idilic) iubirea fericită. [...]

Sentimentul iubirii, în faza aceasta, e mereu amestecat cu sentimentul naturii. Aceste sentimente se cheamă unul pe altul. Uneori nici nu poți hotărî bine dacă aceste poezii sînt imnuri închinat naturii ori iubirii, în orice caz, e greu de spus care din aceste două realități l-a inspirat mai mult pe poet: ca, de pildă, în *Povestea codrului*, în *Lacul* și chiar în *Dorința*.

În faza a doua, poezia erotică nu mai are acest caracter. Acuma poezia erotică e pur subiectivă; e o poezie de regret, uneori amar și în parte de analiză psihologică. Acum Eminescu iubește femeia, și nu amorul. Acum Eminescu definește amorul „un lung prilej pentru durere”. [...]

În privința formei, vom observa că (din cauza fondului așa cum l-am definit mai sus) stilul poeziei erotice din faza întâia e mai colorat, mai *imagé*, pe cînd în faza a doua e mai simplu, mai direct (stilul care convine psihologismului) — fapt pe care îl poate constata orice cetitor. Căci dacă în opera lui Eminescu din prima fază domină imaginația romantică, în cea din faza a doua domină sensibilitatea romantică. Acest caracter dă o notă mai realistă fazei a doua — „realism” care se manifestă sub diferite forme: psihologismul, prezența feminității concrete, lipsa naturii, stilul mai simplu. [...]

Am schițat deosebirea de fond dintre poeziile erotice din prima și din a doua fază. La această deosebire de fond

corespunde, cum am spus, o deosebire de stil, dar corespunde și o deosebire de ritm.

Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic etc., sînt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic. Excepțiile confirmă regula, de data asta, în chip strălucit.

În prima fază, Eminescu are numai o singură poezie erotică deznădăjduită, deprimantă. E *Departate sunt de tine...*, și e singura poezie erotică din acea fază scrisă în metrul iambic. (Expresia „metru“, deși improprie, o prefer ca mai obișnuită.)

Dar — fapt și mai interesant — această poezie, despărțită în *Convorbiri...* (ca și în manuscris) cu trei stelute de *Singurătate*, așadar această a doua parte a *Singurătății*, e scrisă în metrul iambic, pe cînd prima parte, *Singurătatea* propriu-zisă, e în metrul trohaic. Și-n adevăr, *Singurătate* nu are nimic elegiac, e o poezie de blîndă melancolie și la urmă de fericire, pe cînd *Departate sunt de tine...* (adică partea a doua a *Singurătății*) e o elegie deznădăjduită.

Excepțiile din faza a doua confirmă regula tot atît de bine. Din numeroasele poezii erotice din această fază, numai patru sînt scrise în metrul trohaic: *Freamăt de codru*, *Lasă-ți lumea...*, *Somnoroase păsărele* și *Kamadeva*, trei poezii de fericire, ori de chemare, ca cele din faza primă, și una, *Kamadeva*, de o natură mai specială, în care poetul declară că vrea să-și vindece sufletul cu „durerile iubirii“ și care nu este o elegie. Cele trei dintăi, de aceeași natură, prin fondul lor erotic, cu cele din faza primă, se asemănă cu ele, cum am văzut, și prin aceea că au în conținutul lor un bogat element de natură. Așadar: fericire, îmbinare cu sentimentul naturii, metru trohaic.

Revenim la faza primă. Am văzut că două poezii grupate sub același titlu au metrul deosebit din cauza deosebirii de conținut. Să mai facem un pas. Iată două poezii gemene, scrise în același timp, publicate la distanță de o lună, bucăți de același gen (poeme epice), *Călin* și *Strigoi*. *Călin*, poem de fericire, e trohaic, *Strigoi*, poem funebru, este iambic.

Așadar, din faza primă pînă acum: două bucăți iambice, *Departate sunt de tine...* și *Strigoi*, ambele să le zicem deprimante, triste.

În această fază primă mai există încă două poezii în metru iambic: *Melancolie* și *Împărat și proletar*. Amara, profunda

elegie *Melancolie* trebuia să fie numaidecît în metru iambic. Iar *Împărat și proletar* e poate poezia cea mai pesimistă a lui Eminescu.

Ne rămîne să explicăm *Epigonii*. Poezie pesimistă și totuși în metru trohaic. Aș putea spune că în lumea sufletească nu există, cel puțin aparent, un determinism riguros ca în lumea fizică. Dar *Epigonii* încep și continuă mai mult de jumătate de poezie cu efuziuni lirice, cu ditrambe la adresa predecesorilor, ceea ce, cum am văzut, cere ritmul trohaic. Și era imposibil ca, în *continuare*, de la „Iară noi, noi epigonii“, Eminescu să schimbe ritmul, mai exact : să se schimbe ritmul, căci toate conformările acestea ale ritmului la fond sînt naturale, nu le potrivește anume poetul. Tocmai în această adaptare inconștientă stă importanța faptului relevat de noi. E vorba de intimitatea actului spontan de creație¹.

Din cele de mai sus rezultă că, cu puține excepții, care confirmă perfect regula, ritmul fazei întâia e trohaic.

Revenim la faza a doua. În faza aceasta (poeziile de la *Rugăciunea unui dac* pînă la *Kamadeva*), avem treizeci de poezii în metru iambic, și numai nouă în metru trohaic. În metru iambic sînt toate poeziile de iubire (vestitele elegii), apoi *Mai am un singur dor* în toate variantele, poezii de moarte. *Se bate miezul nopții...*, pesimism și moarte, *Cu mine zilele-ți adaogi...*, contemplare pesimistă. Așadar : elegia, deprimarea, pesimismul cer metrul iambic, care e metrul fazei a doua.

Să discutăm excepțiile, adică poeziile în metru trohaic, din această fază. *Scrisorile* sînt pesimiste, în diferite grade și din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu, afirmare puternică de viață. În *Scrisori* nu e tînguire, nu e descurajare, nu e *deprimare* decît pe alocurea. Deci trebuie să aibă metrul trohaic. Afară de asta, invocarea lunii și descripția peisagiilor de la începutul *Scrisorii I* : evocarea adolescenței din *Scrisoarea II* ; Baiazid, Mircea, Rovine (*prima jumătate a Scrisorii III*) ; amorul medieval fericit (jumătatea primă a *Scrisorii IV*) sînt elemente eminate „trohaice“. Dar încă o dată : tonul *Scrisorilor*, efuziunea de sentimente, și de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în

¹ În *Singurătate* s-a schimbat ritmul, căci partea a doua (*Departate sunt de tine...*) e o altă poezie — are și altă măsură.

economia poeziei eminesciene, metrul trohaic, căci, peste toate și mai presus de toate, este determinant tonul psihic. *Criticilor mei*, invectivă, atac, „satiră“, intră în categoria *Scrisorilor*.

Tot o excepție e *Glossa*. Pesimistă, și totuși în metru trohaic. Ar putea să fie o excepție adevărată. Cred însă că tonul sentențios al poeziei (prima strofă e compusă numai din sentințe propriu-zise) a determinat ritmul trohaic, căci, cum vom vedea, troheul e mai viu și face impresia că e mai scurt decât versul iambic de aceeași măsură. Și condiția sentinței e scurtimea. Afară de asta, *Glossa*, e, desigur, catehismul pesimismului moral, dar acest catehism este formulat și expus cu o neobișnuită vigoare afirmativă și poezia are un ton agresiv-satiric — element care *cheamă* troheul. Voi adăoga că *Glossa* acceptă viața și tocmai dă regulile pentru viață — ca și *Aforismele* lui Schopenhauer. [...]

Cele două faze ale poeziei lui marcate prin deosebiri în concepția vieții, în sentimentul iubirii și al naturii, în stil etc., se marchează și prin deosebirea de ritm. Și am văzut că atunci când într-o fază apar elemente din altă fază — și apar toate deodată, căci sînt interdependente —, ele sînt însoțite și de ritmul fazei corespunzătoare. *Lasă-ți lumea...*, de pildă, din faza a doua, poezie de fericire (o altă ediție a *Dorinței* din faza întâia), conține natură, ca și *Dorința*, și e în metrul trohaic ca și *Dorința*.

Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viața se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durată este un mijloc de a reda tristețea), e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

„Venea plutind în adevăr“ e mai puțin alert și viu decât „Sara vine din ariniști“, deși ambele versuri au același număr de silabe și același raport numeric între accentele principale și cele secundare.

În poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedezmîntita adecvare a formei la fond e probată obiectiv — lucru greu în estetică. Se ilustrează așadar cu fapte că creația lui Eminescu nu are nimic din ceea ce s-a numit muncă-exercițiu, „compoziție“, că e fapt profund biologic.

Iar această corespondență perfectă dintre idee și sonoritate — și vom vedea că ea nu se mărginește numai la

ritm — este una din cauzele impresiei rare pe care o dă poezia lui Eminescu².

Dar forma lui Eminescu are — în sfera fiecărui ritm — și alte diverse adaptări la fond.

Mai întâi, firește, variația măsurii în conformitate cu fondul poeziei. Când fondul e mai complicat, versul este mai lung. Aceasta se înțelege de la sine și este o observație care se aplică la orice colecție de poezii. E interesant să ne oprim asupra unor măsuri excepționale din opera lui Eminescu. Așa, de pildă, el are numai o poezie în versuri de șase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile-sfârșit de strofă din două poezii și de unele versuri din bucățile rămase la moartea lui în manuscris): *Mai am un singur dor*, în toate variantele (și, firește, în metru iambic). Și singura poezie subiectivă cu adevărat funebră, căci, în *O, mamă...*, poetul nu cheamă moartea, nici n-o idealizează. Scurtimea aceasta redă aici perfect simplitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufletești, oboseala și detașarea de viață. Poate cineva concepe *Mai am un singur dor* în versuri lungi? Versurile, cu cât sînt mai lungi, cu atît sînt mai mult „literatură“ și retorică.

În *Pe lîngă plopul fără soț*, versurile de opt silabe (obișnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de șase silabe. Versul de șase silabe, „scurt și cuprinzător“, corespunde mereu în această poezie cu ceea ce e mai frapant, cu ceea ce are în adevăr la inimă poetul, cu ceea ce parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheierea“ versului anterior: „Pe lîngă plopul fără soț / *Adesea am trecut* / Mă cunoșteau vecinii toți — / *Tu nu m-ai cunoscut*“. [...]

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond sînt anumite combinații metrice.

În *Mai am un singur dor*, versurile fără soț din fiecare strofă sînt compuse din iambi, iar versurile cu soț, din amfibrahi (iambi abundenți); „Mai am-un sin-gur dor / În liniș-tea sării“ etc.

Prin această alternanță, oboseala și detașarea sînt redată și mai bine.

² În discuțiile de mai sus n-am ținut samă de poeziile *Mortua est!*, *Înger de pază*, *Sara pe deal*, *Odă (În metru antic)*, scrise în alte ritmuri, excepționale în poezia lui Eminescu, și nici de poeziile „în formă populară“, prin definiție trohaice, care de altfel ar confirma regula.

În *Sara pe deal* („Sara pe deal / buciul — sună cu — jale“) combinarea de picioare : coriamb, dactili, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioșie și de *morbidezza*, adică farmecul ei straniu.

Dar factorul auxiliar cel mai important al ritmului e proporția dintre accentele principale și cele secundare ale versului și poziția lor pe cuvinte (fapt care dă poetului posibilitatea să se miște cu toată libertatea și să realizeze tot felul de combinații în „schema“ trohaică sau iambică).

În versul subliniat : „Icoana stelei ce-a murit / *Încet pe cer se suie* —“ ritmul iambic și maximum de accent principale (ale vorbirii) din versul subliniat, toate pe sfârșit sau aproape pe sfârșit de cuvinte, și faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decât precedentul (care, din punctele de vedere discutate, îi servește ca piesă de comparație), are, totuși, tot atâtea accent principale ca și acela — toate acestea suie steaua tot mai sus cu fiecare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Cetiți, și veți simți cum steaua se suie pe iambi, ca pe niște trepte.

În versul subliniat : „Înălțimile albastre / *Pleacă zărea lîr pe dealuri*“, troheii, cu maximum de accent principale (pe cînd în versul prim sînt numai două) și toate pe începutul cuvintelor, așadar scoborîrea (repetată pe fiecare sfârșit de cuvînt) de la accent principal la neaccent, coboară zărea — tot mai jos și treptat — pe dealuri.³

Efecte mari scoate muzica din sufletul lui Eminescu din rimă.

Dar mai înainte de toate, trebuie să observăm că și în privința rimei există două faze în evoluția lui Eminescu — iar aceste două faze corespund exact cu fazele constatate pînă acum.

În primul rînd, frecvența rimelor.

Poeziile cu versuri lungi au, firește, toate versurile rimate. În privința poeziilor cu versuri scurte, adică marea majoritate a poeziilor lui Eminescu, constatăm că de la 1870 la 1879 (faza primă) în toate poeziile (cu două excepții) din cele patru versuri ale strofei rimează numai două ; iar în faza a doua (cu trei excepții) rimează toate versurile strofei. Aceasta dovedește că în faza a doua forma e mai artistică.

³ Bineînțeles că scoborîrea e dată de înțelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Același ritm poate ajuta altă impresie.

Eminescu își impune greutatea mai mari — căci versurile mici și toate rimate sînt o „formă” draconică.

Strofa : „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște” — în care Eminescu formulează nici mai mult, nici mai puțin decît geneza timpului, e alcătuită din cîteva cuvinte, grupate în patru unități mici, compuse dintr-un număr fix de silabe, orînduite conform unui sistem fix de accentuare și terminate cu sunete care să dea rime. Și toate acestea realizate într-un spațiu infim, în care să se poată mișca poetul spre a îndeplini aceste condiții grele.

Cînd rimează numai două versuri din cele patru ale strofei — cînd, în realitate, cele patru versuri mici sînt două mari —, poetul are mai multă libertate de mișcare, spre a muta cuvintele, ca să obție ritmul și rima.

În al doilea rînd, calitatea rimelor.

În faza primă, Eminescu are adesea asonanțe în loc de rime. În faza a doua — foarte rar.

Unui lector din Muntenia, această afirmare i se va părea neadevărată, pentru că rimele moldovenești i se vor părea asonanțe.

Dar poezia este o artă a auzului, nu a văzului. Și pentru urechea lui Eminescu : *crînguri-singuri* (moldovenește : *sînguri*), *îngheț-dimineți* (mold. : *dimineț*), *cireș — ieși* (mold. : *ieș*), *ochelari — cîntar* (mold. popular : *cîntari*⟨u⟩), *isteț — musteți* (mold. : *musteț*), *colț — bolți* (mold. : *bolț*), *față — brațe* (mold. : — *brață*), *bujori — pînditor* (mold. popular : *pînditori*⟨u⟩) etc. sînt rime. Ele sînt asonanțe numai în limba literară.⁴ Apoi, Eminescu mai are două, trei rime populare — ca în poezia populară din toată Dacia — care cad pe silabă întonată cu accent secundar, ca de pildă : *asta é — urmelé*, ori : *totuși é — asemené*.

Lipsa de asonanțe, în faza a doua, arată iarăși un progres artistic.

Mai departe, și tot din punctul de vedere calitativ, dar în altă privință :

Eminescu este cel dintăi poet român care face din rimă un scop și un lux. El nu se mulțumește să „găsească” rima, el vrea ca rima să fie, prin ea însăși, un element estetic al poeziei.

⁴ De unde urmează că în pronunțarea lui Eminescu : *lemn—semn* (mold. *sămn*), *sicriu — țiu* (mold. *țiu*) sînt... asonanțe.

În rima lui se întîlnesc, pe cît e posibil, noțiuni cît mai deosebite, un substantiv concret cu unul abstract, un neologism cu un cuvînt băstinaș, un nume propriu cu unul comun, două „părți de cuvînt” deosebite, un cuvînt compus din mai multe cu unul simplu etc.

Rimele ușor de obținut, rimele uzitate, rimele banale nu frapează inteligența, cu alte cuvinte, atenția și, prin aceasta, nici urechea.

În fază primă, Eminescu are rima excelentă. Dar are mai rar rima de lux, surprinzătoare, strălucitoare.

Aceste rime sînt caracteristice fazei a doua — un alt progres artistic de la o fază la alta — și mai ales (și vom vedea pentru ce) *Scrisorilor*.

Eminescu, creînd în poezia românească rima adevărată și rima rară, de lux, este original și în rimă. Rimele lui sînt și ele *eminesciene*. Aceasta e atît de adevărat, încît — lucru rar — el poate fi și a fost plagiat și în privința rimei, și plagiatul se cunoaște imediat, atît de mult rimele lui sînt ale lui și poartă pecetea lui.

Dar toate acestea n-ar fi nimic, dacă rimele acestea n-ar avea calitatea eminentă — care poate fi numită sinceritatea rimei — de a da impresia că cuvintele din rimă nu puteau fi altele, că sînt acele care trebuie să fie, că sînt „de-acolo”.

Nu e greu de tot să imaginezi rima „*recunoască-l — dascăl*”. Meritul e să știi ce să faci cu ea. „*Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l, / Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrînul dascăl*”, nu are nimic silit. Chiar dacă n-ar fi acel „*fericească-l*”, care cere pe „*recunoască-l*” (dacă Eminescu a construit fraza anume așa, aceasta arată dibăcia sa artistică), încă n-am simți nimic forțat în rima aceasta.

Și tot așa în : „*După vremuri, mulți veniră, începînd cu acel oaspe, / Ce din vechi se pomeneste, cu Dariu al lui Istaspe*”, și în oricare alte versuri cu rimă rară, „*greu de găsit*”.

În deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privința rimei Eminescu proceda intenționat. Cred că pleca adesea de la dicționarul lui de rime. Cred că-și impunea greutăți ca să le învingă. În versul de mai sus, el avea nevoie numai de Dariu. Ar fi putut să-l pună în corpul versului și să scape ușor. Dar i-a plăcut rima rară : *oaspe — Istaspe*, și a construit versurile în vederea rimei (zic „construit”, nu „inventat”). Și minunea este că nu se cunoaște intenția, căci

aceste versuri dau impresia că sînt exact acele care trebuiau să exprime ideea — așa cum este exprimată.

Dar instinctul lui artistic apare surprinzător de sigur și de fin în distribuirea rimelor.

În elegii, unde, cum am văzut, stilul este simplu, rima este excelentă, dar normală, dacă se poate spune astfel. Rar apare cîte o rimă de lux. Rimele prea strălucitoare ar fi distonat în acel stil. Fastul ar fi nepotrivit în poezii intime, discrete, eminemamente soliloce. [...]

Acum rima rară.

Citez : „De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii ; / Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii... / În izvoadele bătrîne pe eroi mai pot să-i caut ; / Au cu lira visătoare, ori cu sunete de flaut / Poți să-ntîmpini patrioții ce-au venit de-atunci încolo ? / Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !“ [...]

Rime mai frumoase decît cele mai frumoase din versurile de mai sus or fi existînd poate — pentru unele gusturi — aiurea în poeziile lui Eminescu, dar o asemenea îngrămădire, o asemenea mobilizare nu mai există nicăieri.

Și nu e o întîmplare.

Rima este la Eminescu un ornament al formei, distribuit exact ca și celelalte elemente.

În elegii — la formă simplă, rima onorabilă, și atîta tot. (La forma banală — savant banală — din primele strofe din *Pe lîngă plopii...*, rimă banală.)

În *Scrisori*, forma este pretutindeni bogată și strălucitoare.

În pasagiile descriptive, epice, în scena de amor romantic medieval — pentru că descripția, epopeea, amorul romantic (încadrat, cum știm, întotdeauna în natură) cer stilul ornat.

În pasagiile filozofice și „sociologice“, pentru că fondul, prozaic prin natura lui, are nevoie de culoare puternică, epitete, imagini, spre a deveni poetic. [...]

Dar în privința rimei trebuie să facem mai multe observații. Eminescu, pe cît se poate, pe cît îi permit sintaxa, măsura, ritmul etc., pune în rimă cuvîntul esențial din vers.

Iată cîteva exemple de reușită perfectă :

În : „Mai am un singur dor : / În liniștea sării / Să mă lăsați să mor / La marginea mării“ ; [...]

Bineînțeles, aceasta nu e posibil întotdeauna, dar Eminescu tinde mereu la acest ideal.

Dar cuvîntul din rimă mai are la Eminescu și altă calitate, iarăși pe cît e posibil : o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate în versul respectiv.

De exemplu, în versurile :

„Și-ale rîurilor ape ce sclipesc fugind în ropot, / De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot“, cuvintele esențiale *ropot* și *clopot* sînt în rimă, așadar ele sînt evocatoare nu numai prin sunetele lor, nu numai prin poziția lor în rimă, ci și prin coeficientul ce-l capătă *unul de la altul*. Onomatopeicul „ropot“ e întărit, în sonoritatea lui, în „onomatopeismul“ lui, prin sonoritatea : „clopot“.

În : „Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț, / Toți cu inime ușoare, toți șagalnici și berbanți“, cuvîntul esențial „berbanți“ e în rimă. Dar prin sonoritatea lui (acest cuvînt corespunde sonor cu înțelesul lui), pusă în evidență, „trîmbițată“ prin rimă și întărită prin pregătire de „lanț“ din versul precedent, redă la maximum ideea din acest vers. [...]

Dar și mai important decît aceste corespondențe speciale este altceva. Este muzica rimelor care ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. În *Mai am un singur dor*, cele mai multe rime conțin sunetele nazale *n* și *m*, consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinație cu alte consoane. Nu transcriu poezia (cetitorul s-o caute în volumul lui Eminescu), ci numai rimele : *lin* — *senin*, *flamuri* — *ramuri*, *într-una* — *luna*, *talanga* — *creanga*, *vînt* — *sfînt*, *înainte* — *aminte*, *cetini* — *prietini*, *cînt* — *pămînt*, *patemi* — *singurătate-mi*. Nouă din șaptesprezece rime, așadar 50%, au *n* și *m* (iar *n* și *m* formează numai 10% din consoanele limbii). Aceste rime sonore dau poeziei un adevărat acompaniament muzical. Așa și *O, mamă...* : patru rime din nouă conțin aceste sunete. Iar restul de cinci nici ele nu sînt oricare. Ele conțin toate pe *u* sau *o*, vocalele care contribuie la impresia de gravitate și tristeță. Așadar, în *O mamă...* toate rimele, într-un fel sau altul, ajută la impresia profundă produsă de această poezie. Dar în *O, mamă...*, la impresia muzicală a rimelor contribuie și sonoritatea cuvintelor din corpul versurilor, căci aceste cuvinte sînt excepțional de bogate în sunetele metalice *n*, *m* și combinațiile lor.

Și cu acestea trecem la alt capitol : la concordanța dintre sonoritatea expresiei și ideea exprimată.

Un mijloc inferior, primitiv — și care se mărginește numai la senzațiile de auz — este copierea sunetelor din natură prin redarea lor ca atare — ca clasicul *brechechechex-coax-coax*, pentru a reda cîntecul broaștelor — ori ca combinația silită de cuvinte : „legînd ani vani d-ani vani“ a lui Macedonski pentru a reda sunetul clopotului.

Procedeul este neartistic. În cazul lui „brechechechex“, se introduce în vers un sunet din natură. E ca și cum un pictor ar pune un buchet adevărat în pieptul femeii pictate.

În cazul al doilea, se vede căutarea, se dă pe față că scriitorul nu s-a condus de logica frazei, nu a spus cu sinceritate ceea ce avea de spus, ci a acumulat anume cuvinte care să imite natura. E un procedeu copilăresc, e ca un „joc de familie“, și efectul este comic.

Procedeul este superior — cînd expresia e cea firească, cerută de înțeles, de logica frazei și cînd sonoritățile ajută numai, se adaugă la înțeles, așa încît sînt evidente numai la analiză. [...]

Cînd Eminescu zice : „Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni, / Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindenii“ — „grindenii“ și „pretutindenii“, prin sonoritatea lor, întărită de repetarea sunetului în rimă, redă zbîrnîitul metalic al săgeților în chip firesc, fără efort. Nu e nevoie să presupunem, numaidecît, intenție din partea autorului. S-a exprimat așa, pentru că așa trebuia să se exprime. „Armonia imitativă“ a rezultat, pe deasupra, ca o întîmplare binevenită. Și desigur că aceste cuvinte i-au venit în minte poetului spontan, ca efect al muzicii din suflet, ca produs al instinctului poetic, și nu al voinței conștiente.

Conștiința a primit numai, a selectat din diversele expresii, care îi vor mai fi apărut în conștiință.

Dar să ilustrăm diferitele grade, tot mai subtile, de formare a sonorității la idee.

Sonorități manifeste, de-a dreptul imitative, conștient combinate, nu-mi par a fi decît în versul : „Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie“ (și încă mă îndoiesc dacă sînt combinații cu totul căutate — și nu produse, și ele, de jocul liber al creației și numai aranjate), și *poate* în versul : „... un izvor de *horum-harum*, / Cîstîgînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum*“, unde „izvorul“ e continuat prin cuvintele latinești.

Dar și în aceste versuri, procedeul e întrebuințat în marginile estetice ale celei mai riguroase.

În versurile : „Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund“ — în care repetarea sunetului *r* redă senzația acustică a zgomotului apei care fuge pe pietre, „armonia imitativă“ este cu siguranță produsă cu totul inconștient în procesul profund al creației, când poetul vede și auzea izvorul.

Și tot așa, căderea izvorului, prin repetarea lui *d* din versul prim și, în al doilea rînd, a lui *r* din versul al doilea : „S-aud cum blînde cad / Izvoarele-ntr-una.“ (Țăranii de la munte numesc *duruitori* căderile pîraielor.)

Sau cîntecul vîntului în versul : „S-aud de valuri vînt.“ Și încă și mai bine în : „Să treacă lin prin vînt / Atotștiutoarea.“

Mai subtil, mai discret se redă sunetul grav al clopotului (sau, mai exact, se sugerează) prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele *o* și *u* repetate, prin sonoritatea (parcă onomatopeică, din cauza ideii) a cuvîntului *aramă*, în versul : „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă“.

Sau iată un exemplu unde ideea este ilustrată prin sonorități : „În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec / Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec“, în care ideile : *somnoros* și *glăsuiește* ca *popii* sînt întărite prin sonoritățile : *bondar*, *rotund*, prin rima *pîntec* — *cîntec* și prin mulțimea de *o* din cuvintele neutre adăogate la același *o* din cuvintele sonore.

Dar uneori sonoritatea este evocată indirect, ca în versurile : „Îngînat de glas de ape / Cînt-un corn cu-nduioșare“, unde (lăsăm la o parte primul vers care este evocator prin sunete) sonoritatea este redată prin noțiunea morală *induioșare*. În realitate, acest cuvînt este un epitet, care redă o senzație acustică.

Pentru sunete nu există în limbă multe adjective. Propriu-zis, cele cîteva calificative : înalt, subțire, dulce, ascuțit etc. sînt împrumutate de la alte senzații. Iar un epitet acustic (fie și împrumutat) nu există, firește, pentru sunetul cornului.

„Cînt-un corn cu-nduioșare“ evocă impresia cea mai puternică pe care o face cornul asupra unui om, face să re trăiești momentele când ai auzit — cîndva — cornul în pădure, face, așadar, să auzi cornul, să ai reprezentarea acustică a cornului. Și acest „cu-nduioșare“ devine astfel un epitet auditiv, găsit de un poet genial.

Un exemplu strălucit de concordanță între sunete și idee găsim în poezia *Dorința*. „Vom visa un vis fericit, / Îngîna-

ne-vor c-un cînt / Singuratică izvoare, / Blînda batere de
vînt. // Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri, /
Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri.“

Dar aici este ceva mai mult. Muzica aceasta nu redă numai
o realitate — sunetul nedefinit al pădurii —, ci cum am
arătat altă dată, și un acompaniament al poeziei, al ideii
generale a poeziei *Dorința*. [...]

Eminescu redă prin sonorități nu numai senzații de auz, ci
și alte senzații, de pildă de văz (vreau să spun că ajută, prin
sonorități, la provocarea acestor senzații).

În versurile : „Vor arde-n preajma mea / *Luminile-n dea-
luri*“ — cuvîntul „luminile“, din cauza numărului minim al
accentelor principale ale versului și mai ales a celor doi de
i și a lui e (moldovenește tot i) — din cauza acestui „poin-
tilism“ vocalic — redă, și el, licărirea stelelor. [...]

Mijloacele sonore de care a fost vorba în aceste pagini
variind cu fondul, e interesant de observat utilizarea lor
și distribuirea lor în poeziile mari, în care fondul de idei
și de sentimente e variat și complex. Căci dacă, din punctul
de vedere al sonorității, *Dorința*, de pildă, e ca un *lied*, o
poezie ca *Scrisoarea III* e ca o simfonie.

Cîteva efecte de sonoritate din această *Scrisoare* :

Iată acordul inițial :

Un sultan — dintre aceia — ce domnesc — peste vreo limbă.

Linioarele despărțitoare arată că versul se poate ceti și
așa. Și eu pretind că așa trebuie cetit.

Construirea lui nu numai că-ți permite să cetești așa, dar
te și invită, pentru că cu acest vers începe o povestire. Și
omul cuminte care pleacă la un drum lung n-o ia deodată
repede.

(Toți recitatorii buni ai lui Eminescu, pe care i-am auzit
eu, începeau această *Scrisoare* pornind încet, „tacticos“. Nu-mi
aduc aminte dacă rosteau exact așa cum am transcris eu
versul mai sus.)

Să se observe că versul se taie de la sine în bucăți sime-
trice :

Un sultán — dintre acéia

1 2 3 1 2 3 4 5

Ce domnesc — peste vreo límbă

1 2 3 1 2 3 4 5

Grupul I : trei silabe, cu accentul principal pe a treia.

Grupul II : cinci silabe, cu accentul principal pe a patra.

Și susțin că așa trebuie cetit, cum am spus, pentru că nu în zadar există în construcția versului această simetrie, adică acest element estetic în plus.

Transcriu începuturile celorlalte *Scrisori* :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare

De ce pana mea rămîne în cerneală mă întreb

Stă castelul singuratic, ogîndindu-se în lacuri.

Încercați să despărțiți în grupuri simetrice, în orice chip, aceste versuri, și ori n-o puteți face, ori, unde o puteți, veți despărți cuvinte imposibil de despărțit ori chiar veți tăia cuvintele în două. Silabele lor nu s-au grupat în vederea unor astfel de pauze, pentru că n-a existat necesitatea psihică, pentru că aceste versuri nu pot avea mai mult de două unități — care se desfac de la sine. Înțelesul lor nu cere pornire înceată, tacticoasă. Ele nu conțin element epic, ci psihologic (cele două dintăi) și descriptiv (ultima).

Așadar, dacă la începutul *Scrisorii III*, silabele și accentele s-au grupat așa, aceasta înseamnă că așa a cerut fondul.

Firește că nu tot episodul epic are această mișcare. Era imposibil. Dar nici nu era necesar. E vorba numai de un început, care „dă tonul”. Cel mult, Eminescu menajează o tranziție căci versul al doilea („Ce *cu-a turmelor pășune*, a lor patrie și-o schimbă”), din cauza incidenței subliniate în vers, așadar dintr-o cauză sintactică, poate beneficia, și el, de o pauză naturală în plus.

Fără îndoială că în toate acestea nu e vorba de o intenție a lui Eminescu, ci de instinctul misterios al artistului, sau mai simplu, de finețea reflexelor cerebrale, grație căreia o stare de suflet se realizează în întreg complexul ei.

Din altă parte a *Scrisorii III* — relativ la rimă.

(Citez versurile în care Malcatun apare lui Baiazid) : „Se cutremură Sultanul... se deșteaptă... și pe cer / Vede luna ce plutește peste plaiul Eschișer. / Și privește trist la casa șeihului Edebali ; / După gratii de fereastră o copilă el zări, / Ce-i zîmbește, mlădioasă ca o creangă de alun ; / E a șeihului copilă, e frumoasa Malcatun.”

„Atmosfera“, exotismul, impresia de Orient din aceste versuri sînt redată mai ales de numele proprii, și de aceea sînt scoase, toate, în relief, accentuate cu putere, arătate cu degetul prin plasarea lor în rimă — culminînd în frumusețea rimei *ca o creangă de alun — frumoasa Malcatun*, numele personajului principal. Bineînțeles că aici a fost și voința („ambitiția“) lui Eminescu de a construi rime rare. Dar indiferent de orice, e vorba de efect.

Alt pasagiu, cu acumulare de sonorități adecvate fondului :

Descrierea luptei de la Rovine. Nu transcriu, căci pasagiul e prea lung. Amintesc cetitorului că aici se găsesc cele mai „imitative“ „armonii“ din opera lui Eminescu, chiar de acele pe care le-am presupus create intenționat :

„Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium /.../
Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni, / Orizontu-n-
tunecîndu-l, vin săgeți de pretutindeni, / Vîjîind ca vijelia
și ca plesnetul de ploaie, / Urlă cîmpul și de tropot și de
strigăt de bătaie. /.../ În genunchi cădeau pedestrii, colo caii
se răstoarnă, / Cad săgețile în valuri, care șuieră, se toar-
nă“ etc.

În pasagiul acesta, orchestra e în completul ei. Sonorități puternice, cuvinte onomatopeice — „armonie imitativă“ —, totul este pus la contribuție.

Dar cumpăna a trecut. Turcii au fost alungați peste Dunăre.

Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română,

vers care exprimă perfect liniștea ce urmează, mai ales în al doilea emistih, prin sonoritatea cuvintelor *falnic* și *armia*, datorită acelor *a*, lungi din cauza accentului principal și din cauză că sînt urmați de două consoane — aceleași consoane metalice, în combinație cu alte sunete. Trebuie remarcată și întrebuintarea cuvîntului vechi și puțin uzitat *armia*, perfect la locul lui — din cauza vechimii și a sonorității lui.

Pe urmă vin versurile în care Eminescu zugrăvește noaptea calmă, ce urmează luptei : „Pe cînd oastea se așază, iată soarele apune, / Voind creștetele-nalte ale țării să-ncunune / Cu un nimb de biruință : fulger lung încremenit / Mărginește munții negri în întregul asfințit, / Pîn-ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una, / Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna :“ [...]

Instrumentele de fanfară au încetat. Dar acalmia care urmează luptei și liniștea nopții e redată și prin amploarea *exceptională* a frazelor (*încălcarea* de vers : „cu un nimb de biruință“ ; fraza : „fulger lung...“ etc.), care ajută și la evocarea întinderilor nemărginite din „întregul asfințit“.

Apoi un solo : „De din vale de Rovine /.../“ și, după o pauză, izbucnirea din nou a orchestrei întregi : „De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii, / Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii“ — cu sunetele puternice, cu rimă sonoră, în care irozii din vremurile mici sînt confrunțați cu rapsozii din vremurile mari, și cu acea izbucnire teribilă de instrument metalic : *saltimbancii*, insulta supremă adusă oamenilor de astăzi.

Și apoi atacul împotriva Partidului Liberal, cu acea cascadă de rime rare.

În aceste considerații am izolat elementul sonor. Bineînțeles că trebuind să-l pun în legătură cu ceea ce exprimă, am atins — numai întru atîta — și fondul.

Dar mijloacele sonore lucrează deodată cu mijloacele de stil propriu-zise și cu ceea ce se numește „compoziție“ — arhitectura unei opere de artă. Și numai o analiză simultană a tuturor mijloacelor ar arăta complet efectul fiecăruia — și complexitatea procesului de creație —, căci elementul sonor capătă un coeficient de la celelalte — și invers. [...]

În paginile acestea am copiat și orînduit cum am putut mai bine cîteva din însemnările făcute pe marginea unui volum de poezii al lui Eminescu. Am ales pe cele privitoare la elementul sonor. Celelalte, poate le voi copia mai tîrziu.

Dar însemnările mele sînt întîmplătoare. Iar condițiile, subiective, de a le completa și organiza într-un tot, neprielnice. Poate se va găsi un tînăr, iubitor al lui Eminescu, care să se sacrifice. Să renunțe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus — și adesea nici nu se mai zărește —, și să facă un stagiu în subsolurile ei. Îndeletnicire migăloasă și prozaică, dar nu fără posibilitatea de rezultate interesante.

Eminescu merită munca aceasta. Iar critica analitică (sau cum se mai numește) merită și ea un obiect de cercetare atît de prețios ca poeziile lui Eminescu, autentic creator de artă. [...]

[În *Studii literare*, Buc., 1930. Reprodus din : *Opere*, III, Editura Minerva, București, 1976, p. 301—339.]

Eminescu în timp

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerețe, și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului : Eminescu în timp.

I. *Scuturarea podoabelor*

Am arătat (C I 3 c) că, în cele dintâi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată. Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor : *Misterele nopții*, *Frumoasă-i...*, *Din străinătate*, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, *Horia*. Iată începutul *Misterelor nopții* : „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetîșor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor ; // Cîte inimi în plăcere / Îi resaltă ușurel ! / Dar pe cîte dure-roase / Cîntu-i mistic le apasă, / Cîntu-i blînd, încetinel“ etc. Iată și începutul poeziei *Frumoasă-i...* : „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-ogîndă în umedul val, / O stîncă stîrpită de ger / Înalt-a ei frunte spre cer. / Pe stîncă sfărîmată mă sui / Gîndirilor aripi le pui : / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Și caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus“ etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribut sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este, deci, de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35÷7).

În *Frumoasă-i...* găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În *Din străinătate*, 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În *Horia*, din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitet, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămâne destul de mare, în toată această grupă de poezii.

Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci când întâmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau în pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulțesc în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Luceafărului*, există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: „drumul lung și cunoscut“, „arbori răsfirați“, „blînda lună“, „ochii... dulci și galeși“; de trei ori în *Ce e amorul?*: „un cuvînt / Șoptit pe jumătate... / ...o dulce strîngere de mîni“, „un pas făcut alene“; o singură dată în *Și dacă...*: „încet să te apropii“; două epitete ca nume predicative în *De-or trece anii...*: „al ei glas e armonie“, „În taina farmecelor sale / E-un «nu știu ce» ș-un «nu știu cum»“; o intervenție epitetă, în lanț, în doina *Ce te legeni...*: „Trec în stoluri rîndunele“ / „Și mă lasă pustiit, / Vestejit și amorțit / Și cu doru-mi singurel“, un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru...*: „trestia înaltă“.

În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet: „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stîngă / Cînd valurile de izvor / N-au încetat să plîngă?“ (*Cînd amintirile...*). „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sunt veacuri“ (*Adio*), „Și dacă stele bat în lac / Adîncu-i luminîndu-l / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninîndu-mi gîndul“ (*Și dacă...*) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un

prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitetelor eminesciene o valoare și o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii epitetul apare, deseori, la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel epitetul necesar: „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii, / Pentru-un atît de sfînt noroc / Străbătător durerii“ (*S-a dus amorul...*), „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stîngă, / Cînd valurile...“, „Cînd luna...“, „Cînd ochii tăi, tot încă mari, / Se uită dulci și galeși?“ (*Cînd amintirile...*) [...]

II. Deschiderea către lume

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunță în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecizia și apostrofa, și o dată cu acestea epitele apreciative: „geniul mare“, „geniul nalt și mare“, „umbra măreață“, „falnica zburare“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zile fără nori“, „dulce liniștire“, „visuri fericite“ (*Din străinătate*), „femeie stearpă, fără suflet, fără foc“, „bolnavă beție“, „ochirile-ți murdare“, „-nvinuirea / A fost crudă și nedreaptă“ (*Venere și Madonă*) etc. Desigur, poetul nu folosește acum numai epitetul apreciativ. Dar, cînd dorește să evoce un aspect exterior, el îi atașează mai ales un epitet moral. [...]

După 1870 începe procesul de constituire a epitetului tipic eminescian. Epitele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deși nu dispăre niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului, el lipsește dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în *Lacul*, nici în *Povestea codrului*, nici în *Singurătate*, nici în *O, rămîi*, *Pe aceeași ulicioară*, *De cîte ori, iubito...*, *Sonet I*, *Freemăt de codru*. Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în *Dorința* („vis ferice“) și în *Departate sunt de tine* („viața-mi lipsită de noroc“). Dacă studiem epitele acestor bucăți găsim, mai ales, speța lor evocatoare și varietatea fizică și individuală a acesteia (cf. C II 2 c): „lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr“ (*Lacul*), „izvorul ce răsare sub un tei“, „albele izvoare“, „cerbi cu coarne rămu-roase“ (*Povestea codrului*), „umblă șoarecii furiș“ (prin căr-

tile în vrafuri), „șoareci, / Cu ușor mărunțul mers“ (*Singurătate*), „Ah, subțire și gingașe / Tu pășai încet, încet“ (*Pe aceeași ulicioară...*), „grele picuri“, „roase plicuri“, „un moale pas abia atins de scînduri“, „mîini subțiri și reci“ (*Sonet I*), „[Apa se azvîrle] în valuri sperioase“ etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca și „singuratece izvoare“, „blînda batere de vînt“ din *Dorința*, unde însă „izvorul care tremură pe prund“, ca și „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet să-l culci“ conțin epitete fizice și individuale deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obține cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte spețe ale epitetului, varietatea lor fizică și cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui Eminescu, dovedind neconținut atenția și agerimea simțurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeași impresie de natură în poeziile tinereții și mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună, poetul găsește în *Misterele nopții* versul „Cînd pe bolta brună tremură Selene“, în timp ce în *Luceafărul* efectul va fi evocat prin „Răsare luna liniștit / Și tremurînd din apă“. Pentru sunetele apei se poate compara „melodica șoptire a rîului“ (*Din străinătate*) cu „Apa sună somnoroasă“ (*Freamăt de codru*); pentru lucirea apei: „cristalul pîriului de-argint“ (*Din străinătate*) cu „izvoare zdrumicate peste pietre licurind“ (*Călin*); o adiere produce mai întîi „zefiri cu aripi de flori“ (*Frumoasă-i*), apoi „vîntul sperios vo creangă farmă“ (*Călin*).

Individualizarea viziunii, ca și rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator și varietatea lui fizică apar limpede din astfel de alcătuiți. Aceeași concluzie se impune aceluia ce urmărește munca de atelier a lui Eminescu, așa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediția lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei*, anterioară formei definitive, există strofa: [luna] „Zugrăvește umbre negre / Pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungeste, / Și suind în cer le mută, / Parcă fața-i cuvioasă / E cu ceară învăscută.“ Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susținute de epitetul fizic, dar renunță la versurile care cuprind epitetul moral și apreciativ din: „fața cuvioasă“. Tot astfel, în *Melancolie*, forma mai veche a poemului conținea distihul: „Și prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, / Trece-o suflare sfîntă cu aripe ră-

cori.“¹ „Suflare sfântă“ dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. În prima redacție a *Dorinței* există, în evocarea pădurii, amănuntul „cuvioase viorele“, eliminat mai târziu. De asemenea, tot acolo, „Capul tău bălai și tânăr“ devine „Fruntea albă-n părul galben“. În *Strigoii*, poetul înlătură multe din aprecierile și caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile : „Acum o melodie de-amor și voluptate, / Acuma la ureche-i un cântec vechi străbate, / Cuvinte nențese și jale de mormînt“. Din cele două versuri : „Arald, ce însemnează pe tine negrul port ? / Arald, de ce îți place ce altora li-i chin ?“ poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract moral. În a treia parte a *Strigoilor*, strofa unsprezecea, care începe cu versul evocator : „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun“ lipsește din prima variantă, dar apare în cea de a doua, cu deosebirea că versul „Prin frunze el [vîntul] șoptește cîntări aeriene“ devine în varianta ultimă și definitivă : „Prin frunze aiurează șoptirile-i alene“ — o schimbare obținută nu numai prin înlocuirea verbului, dar și prin a legăturii de cuvinte „cîntări aeriene“ cu „șoptirile-i alene“, unde epitetul este mai precis și mai concret.

Studiul complet al variantelor eminesciene, care așteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendințele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfățișa, în fiecare moment, lupta dintre vechea și noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima și cea mai lesnicioasă soluție și aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi (34). Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precede, se impune o încheiere : deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri — exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. Epitete frecvente și caracteristice

Expunerea de față a înfățișat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gra-

¹ Pentru „răcori“ ca adjectiv, v. și : „Și în urmă din izvoare timpî răcori și clari răsăr“ (*Memento mori*), „Cînd valuri lovesc țărmiu cu spumele răcori“ (*Povestea magului călător în stele*).

maticale și estetice și după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b și C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiția literară; ele se găsesc în lirica înaintașilor, dar poetul le-a îmbogățit cu valori noi. Am amintit numai câteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice: *alb* și *verde*; apoi epitetele morale sau cu întrebuințare metaforică morală: *blînd*, *dulce*, *jalnic*, *lin*, *ușor*, *tainic*. În afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Când încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semna, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din această poezie. [...]

Printre epitele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume: *adînc*, *vechi*, *etern*. Importanța lor provine din mai multe motive: 1. pentru că apar printre cele mai dese, 2. pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3. pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4. pentru că exprimă un aspect de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății românești.

Adînc, *profund* (adîncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1. dimensiunile fizice ale naturii, fie 2. expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă: *glasul lui*, fie 3. o anumită calitate a sentimentelor umane.

Iată exemplele: 1. „adîncile ape” (*De-oi adormi*), „Adîncă mare” (*Adîncă mare*), „genunea cea adîncă” (*Scrisoarea IV*), „adîncul mormînt” (*Auzi prin frunzi uscate*), „unde... profunde” (*Cînd crivățul cu iarna*), „Rîu[1] în adînc suspină” (*Memento mori*), „adîncile dumbrave” (*ib.*), [ale] „codrului adînci cîntări” (*ib.*), „codri adînci și întunecoși” (*ib.*), (vulcanii) „reped adînc în cer” (lava) (*ib.*);

2. „zîmbirea lui [a împăratului] deșteaptă, adîncă și tăcută” (*Împărat și proletar*), „Cezarul trece palid, în gînduri adîncit” (*ib.*), „adîncii ochi” (*Călin*), „ochii... / Lucesc adînc, himeric” (*Luceafărul*), „noaptea lui adîncă” [a ochiului] (*ib.*), „Te asămăn unui prinț, / Ce se uit-adînc în ape” (*O, rămîi*), „raza lor adîncă” (*Memento mori*), „chipuri mohorîte cu-a-

dînci și slabe fețe" (*Ta twam asi*), metaforic : „cu glas adînc" (*Veneția*), „adîncul glas de aramă" (*Strigoii*), „glasul de tunet adînc" (*Povestea magului călător în stele*), „Al despărțirii ceas / Adînc vibră" (*Eu număr, ah, plîngînd*) ;

3. „mulțumire adîncă" (*Înger și demon*), „Jalea mea adîncă" (*S-a dus amorul...*), „Dorul meu e-atîta de-adînc" (*Nu mă înțelege*), „nu știi a ta apropiere / Cum inima-mi de-a-dînc o liniștește" (*Sonet II*), [Inima] „Tresare-adînc la în-tristarea ta" (*Iubitei*), „Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni" (*Gemenii*) etc.

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din stră-buni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor : „antică fruntea ta" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zidurile antice" (*Egipetul*), „antica lor trufie" [a zidurilor] (*ib.*), „mîna cea veche a-nvățaților mi-reni" (*Epigonii*), „piramidele-nvechite" (*Floare albastră*), „co-răbii învechite" (*Împărat și proletar*), „turnul nalt și vechi" (*Făt-frumos din tei*), „străvechii codri" (*Călin*), „Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici" (*Strigoii*), „codri vechi de brad" (*ib.*), „sfetnici vechi de zile" (*ib.*), „picioarele lui ve-chie", „cîrja lui cea vechie" [a împăratului bătrîn] (*ib.*), „ve-chii ei ușori" [ai porții] (*ib.*), „vechii munți" (*ib.*), „vechiul salcîm" (*Sara pe deal*), „clopotul vechi" (*ib.*), „streșine vechi" (*ib.*), „glasul vechilor păduri" (*Lasă-ți lumca...*), „limba ve-che și-nțeleaptă" (*Scrisoarea II*), „cîntec vechi" (*Scrisoarea IV*), „ochiul lumii cei antice" (*Scrisoarea V*), „basmul vechi al zînei Dochii" (*Sonet I*), „Timpurile vechi" (*Pe lângă plopii fără soț...*), „o cîntare veche" (*ib.*), „cartea cea veche" [a ma-gului] (*Povestea magului călător în stele*), „antica mare" (*Adîncă mare...*), „antica navă" (*ib.*), „teiul nalt și vechi" (*Zboar-al nopții negru flutur*) etc.

Etern (vecinic), *de veci* — este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început și sfîrșit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrșește niciodată. Eminescu aplică acest epitet ființelor, înfățișărilor naturii, unor concepte abstracte : „O, mag, de zile vecinic" (*Strigoii*), „setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntuneric și marmura de daltă" (*Nu mă înțelege*), „noaptea vecinicei uitări" (*Din noaptea...*), „O apă vecinic călătoare" (*Diana*), „Stelele ce vecinic pe ce-ruri colindează" (*Strigoii*), „codrii vecinici" (*ib.*), „Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos" (*Rugăciunea unui dac*), „Și-n

stingerea eternă dispar fără de urmă" (*ib.*), „Pierdută vecinic pentru mine" [iubita] (*Atît de fragedă...*), „raza gândului etern" (*Cu mîne zilele-ți adaogi*), „liniște de veci" (*Lucea-fărul*), „sînul vecinicii ieri" (*ib.*), „Negura eternă" (*Scrisoarea I*), „eterna pace" (*Scrisoarea I*), „cîntul cel etern neisprăvit" (*Scrisoarea IV*), „setea liniștei eterne" (*ib.*), „vecinic este numai rîul" (*ib.*), „visul negurii eterne" (*ib.*), „piedica eternă ce-o punem la adevăr" (*Scrisoarea V*), „Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut" (*Departate sunt de tine*), „zarea eternei dimineți" (*De cîte ori iubito...*), „Suntem copii-etern nefericiți" (*Demonism*), „codrii vecinici" (*Povestea magului călător în stele*), „vecinica pădure" (*În căutarea Șeherezadei*), „eterna lavă" (a vulcanului) (*ib.*), „amor etern și visuri peritoare" (*Gîndind la tine*), „eterna neodihnă" [a mării] (*Sarmis*) etc.

Adînc, *vechi*, *etern* sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeții înaintași nu le-au întrebuițat, în tot cazul nu cu aceeași frecvență și semnificație. Aceste epitete nu apar, apoi, în poeziile lui Eminescu de tinerețe, ci mai tîrziu, cînd concepția de viață a poetului se cristalizează. Între aceste epitete există o apropiere de sens care nu poate scăpa nimănui. *Adînc* este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spațiu și, prin întrebuițarea metaforică, expresiile și sentimentele care se opun superficialității, care urcă din temeliiile ființei omenești, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă *adînc* desemnează depărtarea în spațiu, *vechi* indică depărtarea în timp, ceea ce durează de mult. *Etern* (sau vecinic) este, pînă la un punct, creșterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi și, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepțiunea de foarte vechi : *vecinica pădure*, *eterna lavă*. Dar *etern* are și înțelesul de ceea ce aparține legilor care domină fenomenele naturii : „stelele ce vecinic colindează", „eterna neodihnă a mării" etc.

Prin folosirea acestor epitete și prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei românești dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spațiu și timp, și în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tînuite ale sufletului omenească și pînă la concepțiile cele mai înalte ale rațiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, așa cum le luminează epitetul ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanții cei mai străluciți ai epocii deschise o dată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii*, pe înaintașii săi. O dată cu revoluția din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină și din lanțurile feudalismului, și să se angajeze pe drumurile libertății. Poporul românesc [...] a găsit condițiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simțirii și a gândirii. Lumea se extinde, se adîncește și se înalță pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mișcării de eliberare națională și socială a generației revoluționare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întîi o cunoștință mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu și Kogălniceanu sînt interpreții istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu și alții devin poeții trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generația următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor și tradițiilor populare, dar și prin acea sensibilitate pentru vechimea înfățișărilor din jurul său, despre care ne vorbește unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii și să se ridice pînă la concepțiile cele mai generale ale inteligenței, pînă la cunoașterea legilor eterne ale naturii (35). Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene : *adînc*, *vechi*, *etern* exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației și sensibilității poetului, ca și ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelșugateilor podoabe stilistice ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregește concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui, și, în primul rînd, al acelor care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

[*Epitetul eminescian*, 1954. Reprodus din *Opere*, V, Editura Minerva, 1975, p. 398—448.]

„SECRETUL“ MUZICALITĂȚII EMINESCIENE

Secretul poeziei eminesciene este în mod esențial de natură melodică (36).

Cine vrea să înțeleagă mai bine în ce constă această țesătură melodică în care Eminescu învăluiește viziuni și stări sufletești, să compare primele strofe din *Sara pe deal* (1875) cu foarte frumoasa proză din ms. 2255, în care este descris un sat de munte în timpul amurgului. Vom regăsi aici toate elementele care constituiesc atmosfera compoziției lirice : glasurile cărora liniștea serii le dă un timbru mai profund, lătratul câinilor, brațele cumpenelor de la fântâni, care se înalță și se lasă scîrțîind, buciul depărtat și, deasupra tuturor, dar liniștit și împăciuitor, sunetul clopotelor „lin și languros“ : „Caracterul vieții de sat este liniștea și tăcerea. Ziua oamenii fiind la lucru, numai copiii se joacă [în] colbul drumului, babele de tot bătrîne șed torcînd la umbră pe prispă și moșnegii adunați la crîsmă își petrec restul vieții lor bînd și povestind. Abia sara cînd satul devine centrul vieții pămîntului ce-l înconjoară se începe acea duioasă armonie cîmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul (sic) cel adînc și albastru al cerului, buciul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carele vin cu boii osteniți, scîrțîind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea serii, talangele turmelor, apa fîntînelor, cumpenele sună, scrînciobul scîrțîie în vînt, câinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului, care împle inima cu pace.“¹

Ceea ce lipsește... este magia ritmului, din care se revarsă un înalt sentiment de dulce melancolie și de calm, care domină freamătul și murmurele din acea parte ultimă a zilei, intensă și efemeră.

Cu aceasta nu voim să susținem că el ar renunța să ne sugereze starea sufletească prin viziune ; dar s-ar putea spune că și viziunea trebuie să se dezvolte pe și din un element muzical intens emotiv.

¹ Călinescu, *op. cit.*, III, p. 62.

Varietatea metrică la care recurge — într-o gamă care merge de la cele mai complexe scheme clasice la cele mai folosite scheme moderne — este surprinzătoare.² Și încă mai surprinzătoare este scara variațiilor tonice pe care el a reușit să le introducă în schemele metrice tradiționale cu o foarte fină tehnică; și surprinzătoare este arta, delicată și totodată îndrăzneată, cu care, înlocuind rima, adesea inertă prin ea însăși, cu rime interne și asonanțe, reușește să-și creeze un registru muzical din cele mai rafinate, înlăuntrul căruia își găsește vibrația potrivită impulsul multiplu al inspirației.

Dintr-un instrument simfonic atît de personal obține efecte ingenioase de muzică imitativă și descriptivă: zefirul care trece peste flori, uraganul care sfîșie norii, vijelia care înalță oceanele tunătoare își au ecoul în glasul său care are delicatețea fluierului păstoresc și adîncă sonoritate a buciului. Dar aspirația cea mai înaltă a acestei arte e de a depăși senzația muzicală, pura impresie auditivă: onomatopoea, care este mijlocul cel mai simplu și chiar cel mai grosolan și imediat de reproducere sonoră, este într-adevăr un instrument la care recurge cu extremă parcimonie. Acest poet rafinat aspiră la o vibrație muzicală evocativă, capabilă să atragă sufletul în vraja ei, în farmecul ei pătrunzător și subtil. (De aici rezultă mai cu seamă enorma rezistență pe care o opune poezia lui Eminescu în alte limbi, fiind susținută de o sintaxă fonică ce leagă toate cuvintele unei strofe, sau ale unui întreg complex de strofe, într-o insesizabilă și foarte rezistentă țesătură.)³

Cine urmărește drumul unei arte care se dezbracă progresiv de orice înzorzonare emfatică pentru a ajunge la purita-

² Alături de versuri foarte scurte de trei și patru silabe și de schemele metrice consacrate de poezia populară, întâlnim iambi, trohei, dactili, versuri adonice, scheme de strofe asclepiadee, alcaice, safice. Manuscrisele sînt pline de asemenea exerciții, dovadă elocventă de interesul pe care-l avea pentru problemele de versificație clasică și pentru posibilitatea de a le adapta schemele la metrica bazată pe accent a modernilor. Și să nu uităm că Eminescu ne-a lăsat traduceri din Horațiu, nu numai din Homer.

³ Pentru o mai rapidă exemplificare, ne vom referi la un text pe care l-am mai amintit, ce prelungește ritmul unui vers cum este: „Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune...“, care nu se deosebește prin construcție de atîtea altele ce-l preced și îi urmează. Schema rămî-nînd neschimbată, insistenta percuție a accentelor a reușit însă să mă-rească imaginea acelu „popor“ de sori și de lumi, pînă la proporțiile fabulosului. Cf. *Memento mori*, versul 327.

tea liniei melodice, își dă seama că și cizelarea sensibilității muzicale se manifestă ca un proces de dematerializare a cuvîntului. Compactă undă sonoră, vibrație a unei materii de bronz la început, cîntecul își coboară registrul încetul cu încetul, ca să devină murmur, șoapta tot mai nuanțată, mai mult ecou al sunetului decît sunet și — adesea — tăcere muzicală.

Pe măsură ce pătrunderea misterului lumii — realitate insesizabilă și fluidă — se fixează în simțirea poetului și ritmul se rafinează, se interiorizează. Sunetul tinde să devină, întrucît este prin propria sa esență, vibrație pură, ca vocea clopotului care face să se înfioare aerul crepuscular, într-o pagină din *Cezara* : „un glas de clopot înfioarează seara...”⁴

În compunerile din tinerețe, într-un limbaj mai degrabă rațional decît poetic, Eminescu își exprima credința — în spaatele căreia se simte influența neoplatonismului schopenhauerian — că muzica reprezintă un element metafizic al universului, constitutiv al esenței acestuia. „Forma” este ritm și măsură devenite corp — al ființei sau al cosmosului —, cînd nu este chiar nota intonată de îngeri și căzută din corul sferelor : „În tine vede-se că e în ceriure / Un Dumnezeu, / Purtînd simetria și-a ei misterure / În gîndul său”.⁵

Și spirite divine, entelechii nemuritoare sînt cîntăreții, al căror cîntec repetă pe cel al entelechiilor cerești, al serafimilor care se rotesc în jurul misterioasei inimi a lumii. Concepte și imagini care nu ne surprind la un poet care scria în timpul în care Wagner își realiza reforma de care nu este străină — după cum se știe — influența filozofiei schopenhaueriene. [...]

Tînărul Eminescu a încredințat poeziei mesajul tumultuos de revoltă al lui Byron. Și cuvîntul său modelat în bronz scandează în accente de o vigoare clasică strigătul profesiei sale eroice. Tînărul de șaptesprezece ani care ar vrea să aleagă pentru sine coroana veșnic verde a lui Apollo aspiră la un cînt sublim. Ritmul își ia zborul ca aripa de vînt care se înalță ca să răscolească valurile, pentru a le lăsa apoi să se prăvălească unele peste altele cu un zgomot surd, înfricoșător ; urlă ca „viforul” care sfîșie norii și îi răstoarnă într-o furie răzbunătoare : „Sublim însă e cîntul cînd țipă și ia-n goană / Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă, / Și spumegă ca furii și urlă-ngrozitor. // Astfel îți e cîntarea, bătrîne

⁴ Aceeași expresie va fi folosită pentru clapele pianului care vibrează la atingerea mîinii.

⁵ Eminescu, *Ondina*, în *Opere*, IV, p. 29.

Heliade, / Cum curge profeția unei Ieremiade, / Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor“.⁶

Cîteodată această violență este reținută, dar cuvîntul fermecător lasă să se întrevadă intima forță dinamică, avîntul interior, ca în imobilitatea lui Moise al lui Michelangelo. O metaforă căreia tradiția literară i-a luat orice prestigiu de noutate poate să-și regăsească maiestratea originală a simbolului datorită tocmai forței accentelor, tensiunii care prelungește timpul scandării : „Și singur stau și caut ca uliul care cată / În inima junimei de viața-i dezbrăcată / Un stîrv spre-a-l sfîșia...”⁷

Chiar și durerea, plînsul despărțirii se exprimă în poezia din tinerețe prin accente grave, dar susținute, viguros pulsate. După ce a ascultat clopotul funebru, glasul lui Dumnezeu care măsoară veșnicia trecătoare (să ne amintim de „clopotul veciei” într-o variantă a poeziei dedicată mamei moarte), poetul va căuta să-i traducă tristețea în cadențe grave, chiar dacă efectul este mai degrabă emfatic decît solemn : „Metalica, vibrînda a clopotelor jale / Vuiește în cadență și sună întristat...”⁸

Progresul tehnicii sale se manifestă ca efort de a topi sunetele, de a acorda diferitele vibrații într-un joc perfect de armonii, pînă la realizarea unei adevărate unde simfonice : bubuiturile surde de pămînt care cade pe capacul de lemn al unui sicriu (Elena) ; scrîșnetul de coarde încălzite de frecare ; psalmodierile murmurate și șoptite, fișîitul pașilor vor fi orchestrate în unitatea unei simfonii funebre. Nu mai puțin puternică este impresia simfoniei magice care izbucnește în tăcerea peșterii secrete și însoțită de vraja demoniacă făcută de zeul Zamolxe, în *Strigoi*. Pregătît de versuri al căror ritm reținut exprimă turburarea și teroarea sacră a celui care pătrunde într-o lume oprită ca să invoce puterile întunericii, splendidul crescendo de sunete pare să înfășoare fantasma zeului păgîn, cufundînd peștera într-un fel de vrajă muzicală : „Fantastic pare-a crește bătrînul alb și blînd ; / În aer își ridică a farmecelor vargă / Și o suflare rece prin dom atunci aleargă / Și mii de glasuri slabe încep sub bolta largă / Un cînt frumos și dulce — adormitor sunînd...”⁹

⁶ Eminescu, *La Heliade*, în *Opere*, I, p. 17.

⁷ Eminescu, *Junii corupți*, în *Opere*, I, p. 25.

⁸ Eminescu, *La mormîntul lui Aron Pumnul*, în *Opere*, I, p. 1.

⁹ Eminescu, *Strigoi*, în *Opere*, I, p. 94.

Trece prin peștera-templu care se deschide într-un munte, adică în însăși inima naturii, un fior rece, o adiere — s-ar spune — de moarte, în timp ce mii de glasuri intonează pe note stinse care se pierd sub bolta amplă, un cântec tipic eminescian, un cântec „frumos și dulce“, al cărui ecou te liniștește, ca un cântec de leagăn : „Un cânt frumos și dulce-adormitor sunînd...“ : „Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește, / Se pare că furtuna ridică al ei glas... / [...] / Plînsori sfîșietoare împinse de blăstem / Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger’, gem / Și cresc tumultuoase în valuri, rînduri, rînduri...“¹⁰

Vibrație șoptită de arcușuri, la început, care pare că vrea să adoarmă natura, s-o convingă să-și uite legile inexorabile, s-o vrăjească.

Deodată cîntul stins crește, se-nalță, se amplifică și izbucnește ca în minunea luminii originare, care năvălește ca să dispară apoi în întunericul mort. Pe calea cîntecului care vine din străfunduri îndepărtate, ca un ecou, și capătă vasta rezonanță a unui cor, regina moartă apare și dispăre. Ea ajunge, evocată de lumea ei de umbre : „...În negrul zid s-arată / Venind ca-n somn lunatic, în pasuri line, ea...“¹¹ iar o cadență dulce comentează îmbrățișarea celor doi îndrăgostiți, cărora le va fi dat să trăiască numai beția nopții. Huruitul surd (sunetul timpului¹² care ne înghite în fluviul său de întuneric spre a ne restitui unei lumini efemere) devine mîngîiere de voci triste în care se simte ecoul vechilor teme de dragoste și de moarte. Natura-mamă le cîntă în murmurul apelor curgătoare, în cadența molcomă a apelor lacustre, care lovesc ritmic malurile : „Și blînde, triste glasuri din vuiet se disfac, / Acușa la ureche-i un cântec vechi străbate, / Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate, / Acuși o armonie de-amor și voluptate / Ca molcoma cadență a undelor pe lac“...¹³

Extaz care va atinge apogeul în beția uitării și, în clipa care coincide cu apariția „zilei oribile“, se va sfărîma pentru că lumina risipește puterea vrăjilor de noapte. Pentru a ex-

¹⁰ Eminescu, *Strigoii*, în *Opere*, I, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 95.

¹² „Clopotul veciei“ a răsunat poate pentru prima oară cu acel de neuitat timbru de moarte cînd i-au înmormîntat mama. Să se observe că acea experiență re trăiește, cu o intensitate halucinantă, în paginile sigur autobiografice din *Geniu pustiu*.

¹³ Eminescu, *Strigoii*, în *Opere*, I, p. 96.

prima cele două teme, fericirea pe care o dă farmecul iubirii și durerea tragiceii despărțiri, poetul va adopta două registre simfonice deosebite. În cel dintâi izbucnește într-o efuziune de sentimente, într-o unitate de miresme și murmururi, sufletul pacificat al Totului, în care iubirea îi reunește pe prinț și pe prințesa cu ochii „ucigător de dulci“, înapoiată vieții efemere a nopții : „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngrèun' / Căci vîntul adunat-a de flori de tei troiene / Și le așterne-n calea reginei dunărene. — / Prin frunze aiurează șoptirile-i alene, / Cînd gurile-nsetate în sărutări se-mprèun.“¹⁴

În al doilea, motivul soarelui — adică al revelației și al morții — care, zvîrlindu-și raza mortală, rupe vraja înșelătoare, este subliniat de un ritm gîfîitor de fugă. Ritmul acesta susține suflarea vîntului care urlă în păduri cu gemete amare și devine rafală, plesnet de furtună, transformîndu-se în lamentație corală, căreia îi răspunde din sînul materiei întregul univers care participă la bocetul ce însoțește la groapă pe cei doi îndrăgostiți, trăsniți de ziua dușmană : „În sunete din urmă pătrunde-n fire cînt, / Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfînt, / Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad“.¹⁵

Admirabilă compoziție simfonică de care am putea alătura trei momente din *Călin*, în care arta eminesciană atinge o treaptă și mai înaltă de perfecțiune, pentru că reușește să realizeze, într-un delicat joc de corespondențe, sinteza culoare-muzică (37).

Atmosfera ce prevestește întîlnirea este luminoasă : o lună roșiatică, ce aprinde cu razele ei pietrele și atrage apele, care par să clocotească cu izbucniri și mai înalte, făcînd să scînteieze umbra : pînză presărată cu stropi de argint pe fundul împovărat al timpului, scandat de bătaile clopotelor ce se pierd în vale departe. Două versuri sînt suficiente ca să ne arate sensibilitatea fonică a lui Eminescu și rafinamentul său. Cel dintâi, care evocă o fugă de ape, aproape pe ascuns, pune accentul principal pe *a* din ape, alunecînd pe silabele precedente, în care vocalele sînt toate estompate, iar consoanele sînt în mod precumpănitor lichide. Accentul păstrează deci apei labilitatea ei labirintică și totodată energia ei dinamică. În a doua parte a versului, după o cezură apăsată, accentele fugitive, cu salturile timbrelor ascuțite ale vocalelor *i*, urmăresc elementul neliniștit care curge „în ropot“, zvîrlind spre

¹⁴ Eminescu, *Strigoii*, în *Opere*, I, p. 97.

¹⁵ *Ibidem*, p. 98.

cer strălucirea fugară, scînteierea insesizabilă : „Ș-a-le rîurilor ape, ce scîlpesc fugind în ropot...”¹⁶

Al doilea vers însă se sprijină pe pauze tonice foarte încete, care par să prelungească indefinit durata vocalelor : dar, fiindcă fiecare din ele se repercutează pe cele următoare cu intensități diferite, ca un ecou, versul sugerează prăvălirea sunetelor, cufundarea lor în abisul depărtării : „De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot...”¹⁷

Pauză fermecată, deși învăluită într-o tristețe prevestitoare și căreia îi va urma într-adevăr momentul despărțirii, ba chiar al părăsirii. Se vor stinge atunci toate ecourile și va rămîne să exprime tristețea iubirii abandonate, care așteaptă în zadar o întoarcere, numai pădurea spectrală în trosnetul ramurilor moarte care se frîng rupte de vînt : „Sură-i sara cea de toamnă ; de pe lacuri apa sură / În-funda mișcarea-i creață între stuf la iezătură ; / Iar pădurea lin suspină și prin frunzele uscate / Rînduri, rînduri trece-un freamăt ce le scutură pe toate...”¹⁸

De cînd pădurea desfrunzită nu mai are misterioase ascunzișuri umbroase, cîntul izvorului solitar a devenit larmă : „Tristă-i firea, iară vîntul sperios vo creangă farmă — / Singuratece izvoare fac ca valurile larmă”¹⁹.

Acestor sunete disonante, care alternează timbre surde și stinse cu timbre aspre (și în ultimul vers simți numai zgomotul căderii), li se opune, în tabloul cu care se deschide episodul cu reîntoarcerea și nunta, o țesătură simfonică de murmure și o țesătură cromatică de irizări strălucitoare. Este un fragment de o reală frumusețe, în care Eminescu transferă în proporțiile minuscule ale unui colț de Eden pămîntesc — adevărat paradis silvestru pe care ora și anotimpul îl fac să strălucească de o dublă scînteiere de argint și de aur — prima sa viziune cosmică : creațiunea contemplată ca roire de lumi-astre, asemenea albinelor de aur. Adevărat ritm vital — care are freamătul și avîntul izvorului care țîșnește — este acela al apelor care curg la vale pe panta ruinată cu un dulce ropot, sărind pe prund ca să se adune în cercuri concentrice într-o adîncitură pe care luna o inundă cu lumina ei.

¹⁶ Eminescu, *Călin*, în *Opere*, I, p. 76.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

Ritm vital care are elanul unei dilatări, al unei expansiuni pînă la infinit este acela al materiei care năvălește în roiuri de fluturi albaștri, de albine de aur : corpusculii luminoși care, într-o fermecătoare mișunare, aprind aerul cu strălucirea lor glorioasă și efemeră, în timp ce lacul scandează în surdina ritmul somnolent, uituc, al farmecului extatic : „Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate...”

Și ritmul acesta de flux pe care Eminescu l-a dobîndit cu multă răbdare — să se observe în versul citat perfectul paralelism al celor două emisii trohaice — se strecoară în suflet și farmecă gîndirea, cufundînd-o, parcă, în apele rîului Lethe. Ancorat în portul calm al uitării, spiritul primește fără turburare glasul tristeții universale, care se exprimă în murmurul mărilor somnoroase, în legănatul uniform al chiparoșilor ce se clatină pe bătrîne stînci abrupte, în mișcarea tremurătoare a apelor scînteind de lucirea stelelor.

Ritm care traduce o stare sufletească de afectivitate extatică — s-a spus, dar, mai cu seamă, de contemplare pasivă. Imobilitatea de vis, liniștea, iată ceea ce cere el sunetelor sfinte, prin comoția dureroasă cu care ele îi încarcă inima : „Iară sunetele sfinte / Mișcă jalnic al tău piept : / Nu mai cugeți înainte / Nici nu cauți îndărăpt...”²⁰

Elementele realității se sustrag atunci într-adevăr planului conceptual și nu mai reușesc să se înalțe la noțiuni ; ochiul le percepe în mod pasiv, le primește ca pură obiectivitate. Tocmai acest lucru face frumusețea poeziei la care ne-am referit în altă parte a cercetării noastre și în care, cu o inovație stilistică îndrăzneată²¹, Eminescu refuză forma articulată spre a sustrage determinației descriptive și, deci, intelectuale, un tablou a cărui esență el o contemplă într-o detașare absolută : „Peste vîrfuri trece lună...” El a regăsit, încă o dată, timpul pur în care lucrurile stau într-o imobilitate extatică.



După părerea noastră una din cuceririle tehnice cele mai înalte ale artei eminesciene rămîne realizarea unei scheme metrice în care el a tradus sentimentul efemerului. Ea poate avea

²⁰ Eminescu, *Zboar-al nopții negru flutur* (1879), în *Opere*, IV, p. 384.

²¹ R. I. Paul, *Flexiunea nominală internă în limba română*, București, 1932, p. 72—73 (Col. Ac. Rom. : *Studii și cercetări*, XIX) : „efect silistic de limbă unic în toată literatura noastră”, îl definește autorul.

respirația ușoară, frîntă, a undei care se ridică și cade ; dar poate, cu o orchestrație pricepută, să se amplifice pînă la a provoca impresia imaginilor care se acumulează în spiritul său și invadează orizontul memoriei evocative pentru ca apoi să se dezagregheze și să se piardă în neant. La reliefaarea acestei a doua structuri melodice contribuie o tehnică pe care Eminescu o mînuiește cu o finețe neîntrecută : aceea a tranziției. Să ne reamintim de exemplu de cele două faimoase crescendo din *Scrisoarea III* : epicul crescendo care ritmează avîntul bătăliei, printre corpurile ce se prăbușesc și caii ce se cabrează : „În genunchi cădeau pe-deștri, colo caii se răstoarnă...” ; și [acel] crescendo satiric care culminează în chemarea adresată lui Vlad Țepeș, invocat ca să se înapoieze pe pămînt încă o dată ca judecător : o lume de giganți care apare și dispare înlocuită de o adunătură de pigmei. Între un moment și celălalt, poetul intercalează acel solo de privighetoare în liniștea coborîta pe neașteptate pe cîmpul pe care luna îl luminează : este tînărul fiu al lui Mircea, care, în limba veche și „înțeleaptă” a trecutului, îi trimite iubitei sale „de la Argeș mai departe” o scrisoare de dragoste, care are intensitatea emotivă și puritatea de desen a doinei populare, a cărei schemă muzicală o reproduce cu o îndrăzneță derogare față de metrul adoptat în *Scrisoare*. Un singur vers, străbătut de neîncredere și tristețe.

„De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii”... prelungește melancolia regretului și pregătește tonul pentru sarcasticul rechizitoriu.

Și să nu se creadă că acest prodigios dar al artei dispare în poeziile de structură mai delicată care caracterizează producția din ultimii ani. Ar trebui să spunem, dimpotrivă, că acestea sînt creațiile cel mai greu de analizat și de „comunicat”, pentru că Eminescu a atins în ele momente de extremă „simplitate”, adică de extremă puritate a timbrului liric. Cine a simțit cum se modulează marea muzică simfonică din compozițiile de o structură mai complexă, poate sesiza, cu o plăcere subtilă, în rafinatele compoziții din ultimii ani, vibrațiile extreme ale aceluși cîntec și să-i pătrundă intensitatea. Unitatea operei eminesciene se va dovedi evidentă, cu condiția ca, și în poeziile lirice orchestrate pe

cele mai înalte registre, să se recunoască timbrul cel mai profund, esențial, care este contemplativ, liric.

Un examen tehnic trebuie făcut pe textul original, nu pe o traducere. Numai așa poate fi prins, de exemplu, jocul prețios al timbrelor care în două versuri ca : „Și dacă stele bat în lac / Adâncu-i luminându-l“ e suficient ca să ne comunice emoția complexă din care se naște întreaga poezie ; sau poate fi relevată corespondența foarte delicată dintre starea de suflet lirică și fraza muzicală. Ne referim, de exemplu, la adaptarea, în aceeași strofă, a două scheme metrice diferite, împreunate într-un mod cu totul neobișnuit, ca versul iambic și versul trohaic („Aúzi // prin frún- / ze uscâte / Trecînd un réce vînt...“) pentru ca să se redea două tonuri afective diferite : unul descriptiv, mai dureros sugestiv celălalt. Poeziile *S-a dus amorul...* și *Și dacă ramuri...* prezintă, din acest punct de vedere, un interes deosebit. Să se mai vadă și *Pe lângă plopul fără soț*, în care versului lung i se încredințează elementul descriptiv, iar versului scurt, nota afectivă de tonalitate elegiacă.

Sau să propunem din nou ca model al unei tehnici dificile, pe care Eminescu o stăpînește cu o surprinzătoare precocitate, îndrăznețul context metric din *Sara pe deal*, în care fiecare vers prezintă, după coriambul inițial, o cezură puternic marcată ce pregătește dezvoltarea tripodiei dactilice catalectice succesive... Contrastul dintre ritmuri și măsuri corespunde complexității și discordanței tonului liric, ce nu este numai contemplativ. Atmosfera poeziei este într-adevăr de vis, dar în același timp și fermecătoare — și nu numai de murmure și de zgomote, cărora le va pune capăt noaptea, ci de dorințe tainice, pe care noaptea, în loc să le potolească, le face și mai vii și — în așteptare — mai chinuitoare ²².

Și cine va putea să comunice vreodată mai direct melancolia și delicatețea „tînguitoare“ a cîntecului liturgic bizantin, cum a făcut Eminescu în patru versuri dintr-o poezie inedită, care ne prezintă ca prin farmec în fața ochilor procesiunea asceților și sfinților în licărul candelelor aprinse în fața iconostasului ? : „Ce-nsemn-acele candelă ce ard în orice colț / Sub chipuri mohorîte cu-adînci și slabe fețe ? /

²² Cf. Al. Elian, *Cu privire la traducерile franceze ale poeziilor lui Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1939, nr. 6—9, p. 1525.

Ce-nseamnă-acea cântare pătrunsă de blîndețe, / Ce împlie tînguioasă puternicile bolți ?“²³.

Sau va putea reproduce cu mijloace mai simple gîfîitul întretăiat al unei rugăciuni care rupe versul, deși scurt, în două măsuri, fiindcă plenitudinea neliniștii nu permite glasului să susțină ruga într-o frază ritmică, amplă și desfășurată : așa cum este însă aceea a invocației finale, care se întinde pe trei versuri, cînd, după ce s-a potolit chinul în certitudinea ajutorului divin, cîntul se arcuieste — ai spune — ca să cuprindă într-o îmbrățișare pe divina Ajutătoare ? : „Rugă-mu-ne /-ndurărilor // Luceafărului / mărilor !“²⁴ [...]

A-i da traducerea ar însemna a-i distruge poezia. Dovada cea mai convingătoare că muzica este aceea care înfățișează peisajul liric eminescian într-un vâl de farmece subtile, care cucerește mai întîi inima și apoi urechea, fiindcă, așa cum s-a spus, este lăuntrică, este vibrație interioară și misterioasă, se repercutează în intimitatea cea mai ascunsă a simțirii noastre, permițîndu-ne să comunicăm, pe calea cea mai direct emotivă, cu esența universului liric al poetului : „O muzică tristă, adînc-voluptuoasă, / Pătrunde-acea lume de flori și miroasă ; / Și verzile lanuri se leagănă-n lună / Și lacuri cadența cîntărilor sună...“²⁵

[Mihai Eminescu o dell'Assoluto, 1962. Reprodus din : Mihai Eminescu în critica italiană. Texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pîrvulescu, Ed. Junimea, 1977, p. 214—229.]

ȘTEFAN CAZIMIR

STELELE CARDINALE

I

Operele de valoare medie se dezvoltă liniar — prin adițiune. Operele majore se dezvoltă sferic — prin concrețiune.

²³ Eminescu, *Ta Twan Asi*, în *Opere*, IV, p. 363. Să se vadă, în *Geniu pustiu*, icoana neagră de lemn a Fecioarei, pe care cîteva rînduri mai departe o numește *mohorîță*.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Eminescu, *Diamantul Nordului* (1877), în *Opere*, IV, p. 328.

Și e mai ușor să indici originea unei drepte decât centul unei sfere.

Un autor de talent abordează de-a lungul vieții diverse „teme“ literare, se supune unor solicitări diferite, manifestă o variabilă aplicație și obține rezultate ele înseși variabile. Un scriitor genial se prezintă într-un raport de perpetuă egalitate cu sine, nu prin situarea la același nivel a etapelor creației sale, ci prin unitatea invulnerabilă a mobilurilor ei interioare.

Descrierea unei opere mijlocii poate proceda prin juxtapunere, urmînd o cale asemănătoare celei parcurse de opera însăși. În ciuda construirii lor în timp, marile opere comunică un straniu sentiment de coexistență a tuturor părților, ca și cînd arhitectura lor globală n-ar fi decît proiecția unei armonii prestabilite. Dificultatea descrierii este de a figura verosimil această paradoxală conjuncție între simultan și succesiv.

Coeziunea suverană a operei lui Eminescu îți transmite în orice clipă senzația de a te afla în centrul ei; e cu neputință să atingi un fir al pînzei fără a o face să vibreze în întregime. Toate drumurile par la fel de îndreptățite, iar obligația de a alege unul singur nu poate naște decît derută. Lucian Blaga le reproșă istoricilor și criticilor literari faptul de a nu se fi aplecat mai de aproape „peste configurația nativă a poetului“ și de a fi încercat să-i reconstituie imaginea „printr-o tehnică de mozaic“¹. E o învinuire pe care nici exegezele cele mai pătrunzătoare nu o evită întru totul. T. Vianu declară singur, despre cartea sa dedicată lui Eminescu, că nu a fost „concepută ca un sistem“. Iar G. Călinescu, cuprinzînd într-o uriașă îmbrățișare totalitatea operei poetului, pare mai puțin preocupat să-i descopere principiul unității interioare. Întemeiată pe argumentul „universului în semicerc“, pe care ar fi tins să-l creeze Eminescu, formula descriptivă adoptată de critic a suscitat destule rezerve. Unele probleme tradiționale ale cercetării eminesciene au presărat la rîndul lor obstacole în calea rîvnitei cuprinderi unitare. Opoziția antume-postume, ridicată de Ibrăileanu la rangul unei dogme („postumele nu sînt de «Eminescu»“², adică statutul de piese reprezentative le rămîne total inaccesibil), s-a

¹ L. Blaga, *Trilogia culturii*, F.P.L.A., 1944, p. 320.

² G. Ibrăileanu, „Postumele“ lui Eminescu, în *Scriitori și curenți*, Iași, 1909, p. 71.

transmis sub forma unei marcate rețineri și în studiile lui T. Vianu : „Eminescu al manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un Eminescu dinaintea momentului celui mai caracteristic al actului său poetic”³. După lumina egală proiectată de G. Călinescu asupra celor două sectoare ale operei, am asistat iarăși — pentru simetria traseului critic — la postularea disjuncției lor structurale, sinonimă în noua versiune cu înălțarea pe scut a postumelor. Periodizarea existenței creatoare a poetului, preocupare legitimă în principiu, n-a rămas nici ea absolut străină de vina întunecării perspectivelor. Ca un loc comun al vechilor studii se înscrie repudierea, mai mult sau mai puțin drastică, a poeziilor de început : „Personalitatea artistică a lui Eminescu o găsim, pînă la vîrsta de 20 de ani, aproape nulă” (M. Dragomirescu⁴) ; „În aceste poezii de adolescență Eminescu încă nu este el” (G. Ibrăileanu⁵) ; „Poeziile de adolescență publicate în *Familia* n-au nici o valoare artistică și nu merită să fie nici republicate, nici studiate” (G. Călinescu⁶). Oricine va simți totuși, chiar în absența argumentelor speciale, că gestul exilării din operă a segmentului ei liminar constituie o eroare. În prelungirea poziției amintite se plasează Vl. Streinu („*Floare albastră*” și *lirismul eminescian*⁷), prin interesul pe care îl acordă circumscrierii stricte a începuturilor lui Eminescu și prin încercarea de a situa „embrionul viziunii lui poetice” într-o compunere anunită.

Nu într-un punct definit al unei opere trebuie căutat nucleul ei, ci într-o configurație stabilă de elemente, capabilă să iradieze întregul cîmp al creației și să se deschidă ea însăși progresiv unui vast cuprins de imagini și de sensuri. A încerca să determini această structură și a te adînci în studiul ei nu înseamnă renegarea perspectivei diacronice, ci un mod specific de a-i veni în întîmpinare pe spirala dialectică a cunoașterii. Întreprinderea e înlesnită, în cazul lui Eminescu, de un fapt cu totul remarcabil : evoluția poetului sub aspectul lărgirii continue a orizontului său spiritual, ca și sub

³ T. Vianu, *Mihai Eminescu*, în *Opere*, 2, Minerva, 1972, p. 242—243.

⁴ M. Dragomirescu, *Critica „științifică” și Eminescu*, în *Scrieri critice și estetice*, E.P.L., 1969, p. 333.

⁵ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Campanii*, Minerva, 1971, p. 295.

⁶ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, V, F.P.L.A., 1936, p. 272.

⁷ *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965.

acela al desăvîrşirii mijloacelor, este lipsită de orice efect în planul temelor esenţiale. Sub raportul acestora din urmă, Eminescu nu devine, ci *este* el însuşi de la început pînă la sfîrşit. Constatarea se sprijină — în zona evidenţelor imediate — pe recurenţa cîtorva termeni, în care distingem coloanele de susţinere ale întregului edificiu poetic. Ce fir uneşte o compunere a debutantului de un poem al maturităţii depline? Disponerea paralelă a cîtorva extrase va oferi de la sine răspunsul :

Un suflet numai *plînge*...
 Şi sufletul acela, ce *cîntă* amorţit
Visările juniei, *visări* de-un ideal
 Adesea nu dorm noaptea...
Gîndesc, răzgîndesc bine
 Şi nu ghicesc nimica
 cu capu-mi ostenit...

(Din străinătate)

Şi tainic genele le plec,
 Căci mi le împle *plînsul*
 Vrei să dau glas acelei guri
 Ca dup-a ei *cîntare*
 Cum ea pe coate-şi răzima
Visînd ale ei tîmple
 El vine trist şi *gînditor*
 Şi palid e la faţă.

(Luceafărul)

Pe cerul poeziei lui Eminescu ard patru stele cardinale : gîndirea, visul, cîntecul şi plînsul (38). Recunoaştem în ele reperele esenţiale ale trăirii poetice eminesciene, care în lipsa lor nu se poate întrupa. De aceea, o pagină de Eminescu cuprinzînd unul sau mai mulţi termeni din seria celor amintiţi e un lucru absolut curent. Şi dimpotrivă, un text din care aceşti termeni sau echivalenţii lor semantici să absenteze cu totul dobîndeşte caracter de excepţie.⁸ Numărul abaterilor apare neglijabil dacă, alături de versiunile ultime, se ia în seamă şi laboratorul. Chiar fără a străbate întotdeauna pînă în forma din urmă a poemelor, prezenţa termenilor-cheie în plasma lor iniţială este ca şi obligatorie : „Printre crengile grădinei / Noaptea tot seninu-şi ţese / Neaua *viselor* de vară / Şi sclipiri din stele dese.“ (*Crăiasa din poveşti*, L)⁹ ; „O, rămii, rămii la mine, / Te iubesc atît de mult, / Ale tale *visuri* toate / Numai eu ştiu să le-ascult.“ [...] „Şi răpit de-un

⁸ Iubitorii preciziei vor putea constata, întemeiaţi pe ediţia îngrijită de D. Murăraşu (E.P.L., 1969), că — din ansamblul de 271 de poezii originale — numai 57 înregistrează absenţa totală a termenilor menţionaţi.

⁹ Sigla L indică extrasele din laboratorul eminescian.

farmec dulce / Tu să cînți cuglas domol, / În a apei strălucire / Întinzînd piciorul gol.“ (O, rămîi..., L); „Altul este al tău suflet, / Alți și ochii tăi acum, / Numai eu, rămas același, / Bat gîndind același drum.“ (Pe aceeași ulicioară..., L); „Copil eram cînd neguri albe-n șesuri / Luceau ca-n visul unei nopți de vară“ [...] „Cu mii de gînduri azi în van mă-mpresuri / O, tinerețea mea, o, primăvară“ [...] „Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și nu trezesc cîntări din alte vremuri“ (Trecut-au anii..., L); „Astfel în noaptea de gîndiri / Rănai duioasă foarte, / Copilă dulce la priviri / Ca steaua de departe.“ [...] „Și vii în vis de-atîtea ori, / Orice să mi se-ntîmple, / Iar ochiul meu pătimitor / De lacrimi mi se împle.“ (La steaua, L).

Detectabilă fără efort la nivelul prim al lecturii, marea recurență a celor patru termeni dezvăluie, într-o ordine mai adîncă a faptelor, metaforele primordiale ale poeziei eminesciene, sub a căror constelație tutelară se împlinește întregul ei destin. Cu egală îndreptățire le-am putea numi *metafore ultime*, deoarece prin ele amplexiunea lirică a universului descrie orbitele cele mai largi. Categorii mai cuprinzătoare decît miturile, ele își asumă funcția unor receptacole abstracte, adăpostind toată substanța poeziei și sublimîndu-i toate efluviiile. „Schema cursului naturii — scrie Eminescu — este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune. Astfel ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe, sub care undele rîului, etern altele, formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție...”¹⁰ E de bănuît că legea propriei creații nu-i rămăsese ascunsă poetului, în calitatea ei de ilustrare particulară a principiului enunțat mai sus. Cele patru metafore primordiale sînt umbrele proiectate pe suprafața fluviului poetic. Statornicia prezenței lor o destăinuie undele în veșnică trecere. [...]

VI

Chipul în care metaforele primordiale luminează drumul poeziei lui Eminescu rezultă în ultimă analiză nu din faptul coexistenței lor, ci din sistemul de relații pe care îl edifică,

¹⁰ M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 1.

din împletirea lor statornică și fecundă pe întregul cuprins al operei, asemeni brațelor în perpetuă confluență ale unei delte uriașe. Între gândire, vis, cîntec și plîns se instalează toate legăturile posibile, de la conjuncție pînă la opoziție, ceea ce le relevă o dată mai mult calitatea de repere imanente ale creației și înrădăcinarea profundă în miezul ei originar. Cele patru note îi sînt suficiente poetului pentru a construi acordul său fundamental, iar modulațiile pe care i le imprimă nu cunosc alte limite decît acelea ale operei însăși. Cercetarea felului în care sunetele congenere se asociază, se despart, se succed sau se contopesc nu va reduce cîtuși de puțin secretul artei eminesciene. Va schița însă o tentativă de apropiere față de punctul ei germinal.

Unul din raporturile cele mai strînse, în seria afinităților de ordin major, este acela al gândirii cu visul, elemente ce configurează împreună un fel de sistem solar dublu, situîndu-se alternativ pe orbită sau în centru. Înrudirea capitală a termenilor, cum s-a arătat și altă dată, ține de sensul lor creator, *a gândi* și *a visa* însemnînd deopotrivă *a naște*. Poetul Rom (din proiectul de adolescență *Genaia*) „într-o noapte întunecată s-a întîmplat să viseze pămîntul“, „a gîndit ideea pămînt“. Echivalența termenilor face posibilă substituirea unuia prin altul, care se produce în repetate rînduri : „Ca un gînd
vis (L) al mării sfinte“, „argintos gînd
vis (L) al pustiei“, „Brune

unele ca gînduri
vise (L) din poveștile asire“ (*Memento mori*), „Prin gîndurile-mi
visele-mi (L) triste și negre treci frumoasă“ (*O arfă pe-un*

mormînt), „Dup-o perdea s-ascunde în gînduri
visuri (L) adîncit“

(*Un roman*), „Durerea-i valul, iară visul spuma“ (L) > „Un chin e valu-i, iară gîndul spuma“ (*Pe gînduri ziua*) etc. Aceeași sinonimie unește „lumea cea gîndită“ cu lumea visării, opuse amîndouă celei de aievea (*Scrisoarea II*). Poetul se cufundă în „dulceața visătoarei gândiri“ (*Aur, mărire și amor*), iar cîntecul său va răsfîrînge „visătorul haos“ al gîndurilor iubitei (*Terține*). Aerul nopții eminesciene este saturat de gândire și vis : „luna, lunecînd alene printre nourii de

argint ai cerului albastru, gîndea și visa ce nici un om nu știe“ (*Geniu pustiu*). Gîndirea și visul pășesc alături de izvodirea unei lumi miraculoase : „Din visurile noastre vom zidi castele, din cugetările noastre vom adînci mări cu mii de undoiete oglinzi“ (*Sărmanul Dionis*), și tot ele adăpostesc comunicarea afectivă cu locuitorii unui timp nestrăbătut : „S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndirile noastre cu ale lor...“ (*Archaeus*). Conexiunea termenilor se traduce adeseori într-un proces al genezei reciproce ; gîndirea dă naștere visului, iar acesta zămislește gîndiri. Visurile se ivesc „prin a gîndului ceață“ (*Mureșanu*, 1876), Miazănoaptea gîndește „visuri mîndre“ (*Memento mori*, L), gîndurile fetei din basm torc „un vis frumos“ (*Făt Frumos din lacrimă*), cugetările lui Toma Nour îl poartă „într-o nemargine de vise“, iar visurile îl „izbesc din gîndire în gîndire“. La temelia multor fragmente lirice regăsim aceeași îmbinare de voci, jocul reînnoit mereu al unor raze îngemănate : „Cînd palida gîndire prin țara morții trece / Și moaie-n visuri de-aur aripa ei cea rece“ (*Mureșanu*, 1869) ; „În viața mea — un rai în asfințire — / Se scuturau flori albe de migdal, / Un vis purtam în fiecă gîndire, / Cum lacul poartă-o stea pe orice val.“ (*O, -nțelepciune, ai aripi de ceară !*) ; „Răsași asupra mea, luminează lină, / Ca-n visul meu ceresc de-odinioară : / O, maică sfîntă, pururea fecioară, / În noaptea gîndurilor mele vină.“ (*Răsași asupra mea...*)

Din conjugarea celor două esențe vor prinde viață poeme întregi. *Memento mori* e o epopee a gîndirii văzută prin oceanul visului. Sonetul *Afară-i toamnă* dispune notele în alternanță, ca într-un șir diafan de ecouri : „Cî tu citești scriitori din roase plicuri / Și într-un ceas gîndești la viața toată / [...] / Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată, / Să stai visînd la foc, de somn să picuri / [...] / Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri, / Visez la basmul vechi al zînei Dochii“...

Simbioza termenilor nu exclude totuși trecerea lor în raporturi de opoziție. Prin asimilarea ei cu rațiunea, gîndirea devine antagonică visului : „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite /.../ Alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur / Cearcă-a da fierului aspru forma cugetării reci“ (*Memento mori*). Visurile „îmbată“ și „mint“ gîndirea (*Feciorul de împărat...*), adică o supun unei dulci servituți. Linia despărțitoare dintre demon și mag separă totodată gîndirea de vis, mai exact spus, gîndirea liberă de cea ȳesută în

mrejele visului: „Tu cugeți. Cugetarea cu raze reci pătrunde, / Lovește chipul dulce creat de fantazie. / ...Dar eu... eu nu sunt astfel... Mie-mi place visarea.” (*Ibid.*). E un prilej de a măsură încă o dată distanța dintre echilibrul nezdruncinat al magului și natura traversată de conflicte a demonului. Principalele forțe angajate în luptă, în ființa celui din urmă, se vădese tocmai gândirea și visul. Expresia ochilor demonici e „un ciudat amestec de vis și rațiune rece” (*Cezara*, s.n.). De la *Floare albastră* la *Pe lângă plopii fără soț*, dialogul polemic dintre gândire și vis va căpăta forme variate, fără ca unitatea principiului generator să poată fi pusă în umbră. Confruntarea celor două tendințe dă naștere unor succesiuni de momente patetice și reflexive, în care dialectica eminesciană a erosului își recunoaște chipul constant.

De o egală însemnătate, în planul relațiilor de adâncime, este conexiunea dintre cîntec și plîns. Din însăși clipa nașterii ei, poezia eminesciană înalță „cînturi tînguioase” (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), cînturi jalnice, cînturi duioase și plîngătoare. Lira poetului geme și suspină, harpele plîng, cornul și buciul sună dureros, clopotele jelesc cu glasuri de aramă. Sufletul celui însingurat plînge și cîntă (*Din străinătate*), cînturile de iubire sînt muiate în lacrimi (*S-a dus amorul...*), muzica invocă neîncetat plînsul, iar plînsul se preface în cîntec: „El aude-un cîntec dulce, plin de lacrimi și de noduri, / Doină de simțire ruptă ca jelania-n prohoduri, / Împlînd codrul de zăpadă, sufletu-i de-o jale mare, / Pare-i că din piept de fată cîntă o privighetoare: / Așa-mi vine cînd și cînd / Să mă iau pe drum plîngînd, / Lunea ce-a fi să mă vadă / Nici să poată să nu-mi creadă.” (*Călin Nebunul*)

Temeiurile acestei fuziuni consecvente sînt dezvăluite chiar de poet, atunci cînd vorbește — în postuma *Îmbătrînit e sufletul din mine...* — despre fericirea celor capabili de a da o formă durerii lor: „Durerea cea mai crudă, cea mai mare, / Aflînd o formă, află ușurare. / [...] / V-aduceți oare de-acei regi aminte, / Ce-n piramide, alții în pustiu, / Morminte mari, urieșești morminte, / Un munte-ntreg le fu a lor sicriu? / Durerea care nu găsea cuvinte / Aflat-a semne mari, care o știu.”

Așezat în aceeași perspectivă, cîntecul eminescian ne apare de multe ori drept o derivație și un katharsis al plînsului, cu darul suprem de a-l exprima. Tînguirea poetului se ridică

astfel, melodios tipăt de durere, ca un fum străveziu deasupra clocotelor sumbre: „Un cântec de-o sublimă, senină disperare, / Precum respiră raze întunecata mare“ (*Mureșanu*, 1869).

Pe o altă linie de interferențe, cântecul întâlnește sfera gândirii și participă la unele însușiri ale ei. Glasurile muzicale devin glasuri ale gândului, percepute numai de auzul interior: „S-aud glasuri ușoare ca arfe care plîng. / Dar nu-i suneț aievea... ci-a gândurilor sale / Glas tremurat și dulce îi răspundea cu jale.“ (*Feciorul de împărat...*). Trecerea sunețelor în domeniul sensibil nu le întunecă atributul original, acela de gânduri obiectivate. Ascultînd corul intonat de îngeri, Dan ajunge să se întrebe: „Oare nu cîntă ei ceea ce gîndesc eu?...“ (*Sărmanul Dionis*). Suflul creator al gândirii îmbracă forme muzicale. Notele zboară de sub mîna ce le animă „ca dulci gânduri de poet“ (*La o artistă*), harpele asiriene „cugetă mite“ (*Memento mori*), în cântecul lui Solomon răsună „o psalmodică gîndire“, divinitatea „cugetă lumi nouă — cum cugetă o liră / Eternele-i armonii“ (*Mureșanu*, 1876), edificiul însuși al gândirii e o mare construcție sonoră, cu fastuoase arcuri și bolți: „Zidite-n dome mîndre, de cugetări castele / Se darmă la suflarea-ți și-n taină se desfac / Sau la dorința-ți numai se mișcă ca mărgele / Și sun cîntări, ce vibră, se-ntunecă și tac.“ (*Feciorul de împărat...*)

Gîndirea înfățișează așadar substratul esențial al cîntului, iar cîntul — expresia revelată a gîndirii. Coeziunea termenilor nu se eclipsează decît sub unghiul privirii opace, căreia i se refuză accesul spre unitatea lor primordială: „Nențeles rămîne gîndul / Ce-ți străbate cînturile. / Zboară vecinic, îngînîndu-l, / Valurile, vînturile.“ (*Dintre sute de cîtarge*).

Un fapt ce reține la rîndul lui atenția, în prelungirea celor de mai sus, este existența cîtorva oglinzi convergente, destinate să adăpostească în timp imaginea mai multor stele cardinale și să sporească lumina fiecăreia prin reflexul în amintire al celorlalte. Ochii eroilor eminescieni sînt o asemenea oglindă, plină de glasuri, de vise și de lacrimi: „Cînd ochiul tău cel mîndru străluce în afară, / Întunecînd privirea-mi, de nu pot să văd încă / Ce-adînc trecut de gânduri e-n noaptea lui adîncă“ (*Nu mă înțelege*); „Cu ochi mari la ea se uită, / Plini de vis, duiosi plutind“ (*Făt-Frumos din tei*); „S-atîrnă sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi și noroc“ (*Atît de fragedă...*).

Un rol analog de focalizare revine — în ansamblu — liricii erotice, în spațiul căreia elementele dominante înfăptuiesc toată scara de raporturi. Am remarcat de asemeni, cu privire la viziunea eminesciană a cosmosului, că principalele lui mărturii de umanitate sînt gîndirea, visul, cîntecul și plînsul. Atribuind codrului sau mării, într-un context determinat, una din aceste atitudini, poetul le implică subiacent pe toate. Cea mai puternică oglindă convergentă rămîne însuși actul poetic. Întîia strofă a *Epigonilor*, cu virtuți definitorii, reunește ea singură trei din termenii-cheie: „Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române, / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine / Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri, / Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele, / Zile cu trei sorii în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele, / Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări.“

La nivelul particular al fiecărei piese lirice, o privire orientată de aceleași repere va fi oricînd capabilă să distingă modul specific al combinării lor. Poemul e o constelație, adică un grup ordonat într-o figură. Numărul stelelor e fix, al figurilor — infinit. *Diana* și *Ce te legeni...*, de pildă, au ca note comune cîntecul și gîndirea. Cîntul păsărilor din codru, evocat de primul poem în plină beție, a primăverii, va păși în cel de-al doilea sub arcul de tăceri al toamnei. În *Diana* gîndirea e abstractă și solitară, vag înstrăinată de chemările cîntecului: „S-a desprimăvărat pădurea, / E-o nouă viață-n orice zvon, / Și numai tu gîndești aiurea / Ca tînărul Endymion“. În *Ce te legeni...* termenii redevin solidari, uniți în același sentiment al destrămării: „Bate vîntul frunza-n dungă, / Cîntăreții mi-i alungă / [...] / Peste vîrf de rămurele / Trec în stoluri rîndunele, / Ducînd gîndurile mele / Și norocul meu cu ele.“ Poemul juvenil *O călărire în zori* proiectează cavalcada îndrăgostiților pe un fundal de „cînturi duiosae“, de „tandre visări“ și de „blînde plîngerii“. În *Despărțire*, visul devine labilitate („Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis“), cîntecele au sunet funebru, iar lacrimile din ochii iubitei sînt un sigiliu al tinereții eterne, pe un țărîm ieșit din timp: „Ci tu rămîi în floare ca luna lui april, / Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil, / Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu, / Și nu mai ști de mine, că nu m-oi ști nici eu“. Gîndirea, visul și plînsul, prezente în țesătura poemului *Venere și Madonă*, se vor întruni din nou în *Inger și demon* și mai tîrziu în *Atît*

de fragedă... Gîndirea trasează, în exemplul dinții, conturul unei lumi de purități aurorale („Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii“), visul aruncă spre ea puntea regăsirii în spirit („Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate“), plînsul fiind menit să expieze degradarea imaginii prime. În *Inger și demon*, gîndirea înseamnă revoltă, plînsul — decepție, visul — iubire și împăcare. În *Atît de fragedă...*, lacrimile se îmbină cu „norocul“ (adică, așa cum preciza Ibrăileanu, cu „o fericire greu de cucerit, greu de păstrat, o fericire cu caracter mereu provizoriu“¹¹), visul e o realitate impalpabilă și fragilă, iar cugetarea un sol al renunțării întunecate.

Un număr considerabil de poeme (fără să mai vorbim de compunerile vaste, de felul lui *Mureșanu*, *Memento mori*, sau *Feciorul de împărat fără de stea*) concentrează în sînul lor totalitatea elementelor primordiale, supunîndu-le celor mai diverse aliaje și mutații. *Mortua est!* e un poem al visului frînt, al cîntecului de trecere prin vămile morții, al gîndirilor în fierbere cumplită și al plînsului vecin cu nebunia și cu blestemul. Impresia dominantă, în *Sara pe deal*, este una de ordin melodic, în ea contopindu-se cîntecul de bucium, plînsul izvoarelor, glasul fluierelor și al clopotului. Fruntea iubitei se înclină de gînduri, sub dulcea apropiere a intrării în vis. Un poem de structură eminent muzicală e de asemenea *Strigoi*, deschis prin imnul funebru al clericilor, identificat mai apoi cu cîntecul resurecției și încheiat în ample acorduri de simfonie eoliană. În cadrul astfel definit, plînsul răsună în amintirea lui Arald ca un ecou al primei lui înfrîngeri („Cu mînele-amîndouă eu fața îmi ascund / Și-ntîia dată-n viață un plîns amar mă-neacă“), gîndirea e reprezentată de perechea tipică demon-mag, pe cînd visul adoptă forma trecerii prin oglindă, cu alte cuvinte a translației de prototip. În *Luceafărul*, visul e o tentativă de contopire a lumilor separate inexorabil, plînsul — expresia nostalgiei infinite, cîntecul — ipostază orfică a geniului, totul sub emblema tutelară a gîndirii, ale cărei tensiuni se află concentrate în dialogul dintre demon și zeu.

Imaginea pe care o deșteaptă dezvoltarea prin ani a operei lui Eminescu nu e o imagine a expansiunii, a necurmății schimbări de orizont, ci una a solidarității indestructibile cu fondul ei original. Constatarea atrage unele consecințe în ordinea recepției critice, șansele înțelegerii intrînd în proporție

¹¹ G. Ibrăileanu, *Eminescu — Note asupra versului*, în *Studii literare*, București, 1930, p. 196.

directă cu stabilirea judicioasă a punctelor nodale. La recitirea oricărui poem, termenii primordiali ni se prezintă învestiți cu toate sensurile revelate în timp; lectura „plană” cedează locul unei lecturi integratoare, prin care textul e restituit *operei*, și-și dezvoltă pe măsura ei propriul câmp de semnificații. Expresia „gînd purtat de dor”, ca atribut al lui Hyperion, nu-și va dobîndi rezonanța veritabilă decît așezată în locul ce-i revine, la incidența Gîndului universal cu febra dorului de pereche. Sentimentul de unitate triumfă astfel asupra periodizărilor și diviziunilor de orice gen, unele cu evidente rațiuni exegetice, care nu pot să acopere însă pulsul coeziunii interioare. Prin fibrele poeziei lui Eminescu curge mereu aceeași sevă, „asemena unui izvor ale cărui ape se întorc în el însuși” (*Sărmanul Dionis*). Preferințele noastre vor putea lumina oricînd una sau alta din fețele *operei*, dar nu ne vor permite niciodată să ignorăm existența ei ca întreg. Pentru că opera lui Eminescu e un poem unic, „un fulger neîntrerupt”.

[*Stelele cardinale*, Ed. Eminescu, București, 1975, p. 7—11, 103—113.]

SOLOMON MARCUS

CERCETĂRI MATEMATICE RECENTE ASUPRA UNOR POEZII ALE LUI EMINESCU

Cercetarea matematică a poeziei lui Eminescu continuă o tradiție de cîteva decenii. Avem în vedere faptul că primele cercetări statistice românești în stilistică s-au referit, aproape cu exclusivitate, la textele eminesciene. În acest sens, nu este poate lipsit de interes să menționăm că cercetările lui Dimitrie Macrea, datînd din urmă cu peste 30 de ani, asupra frecvenței fonemelor în unele poezii ale lui Eminescu (*Circulația cuvintelor în limba română, în Transilvania*, anul 73, 1942, nr. 4, p. 268—288; o sinteză recentă a fost operată în articolul lui D. Macrea, *Aspecte ale structurii sonore a limbii române în lumina cercetărilor statistice, Cercetări de lingvistică*, vol. 13, 1968, nr. 1, p. 13—17), ca și cercetările întreprinse în același domeniu de către D. Caracostea (*Expressivitatea limbii române*, București, 1942) au loc într-un moment în care nu apăruse încă nicăieri în lume o carte dedicată

metodelor statistice în stilistică. (Prima carte de acest fel apare abia în 1944: G. U. Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1944).

În ultimii ani, utilizarea metodelor statistice în stilistică a luat o anumită amploare (mai mult în suprafață, mai puțin în profunzime). O cercetare utilă este aceea efectuată de Luiza Seche (*Lexicul artistic eminescian în perspective statistice, Studii de limbă literară și filologie*, Editura Academiei R.S.R., București, 1969, p. 65—90), prin faptul că ia în considerare toate poeziile tipărite de Eminescu în timpul vieții sale precum și proza artistică și o parte din poeziile postume. Se ajunge astfel la un inventar de aproape 5000 unități lexicale distincte, cu o frecvență absolută de peste 67 000 de atestări (cuvinte-text), care se repartizează aproximativ egal versurilor și prozei.

Comentînd metodologia propusă de Pierre Guiraud, Tudor Vianu îi obiectează faptul că el consideră vocabularul unui poet ca o unitate omogenă, adică la fel structurată în toate punctele ei, fapt care vine în contradicție cu modul de funcționare a limbajului poetic, limbaj în care nu toate unitățile au aceeași însemnătate. (Tudor Vianu, *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian, Limba română*, anul VIII, 1959, nr. 3, p. 25—33, în mod special p. 30—33). Astfel, Tudor Vianu observă că, în ce-l privește pe Eminescu, fișierul limbii lui poetice pune în lumină două sectoare lexicale importante ale creației lui: sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii (de pildă: *cer, stele, grădini, noapte, ziuă, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, pustie, nisip, pomi* etc.), apoi sectorul terminologiei artistice (*arc, arhitectonic, castel, colonade, mausoleu, palat, piramide, coloane, sfinx, liră, bard, basin, epopee, stihuri, fantezie, romantic* etc.). Tudor Vianu observă că în timp ce în poeziile din tinerețe sectorul terminologiei artistice este foarte bogat reprezentat, în evoluția ulterioară a poetului are loc o retragere a terminologiei artistice în folosul terminologiei naturii. Problema pe care o pune Tudor Vianu este aceea de a decide dacă metoda statistică este capabilă să înregistreze această eterogenitate a unităților lexicale, această evoluție a vocabularului poetic în opera unui poet.

O a doua problemă pusă de Tudor Vianu se referă la capacitatea metodei statistice de a diferenția unitățile lexicale după intensitatea accentului de semnificație poetică. Pentru

exemplificare, Tudor Vianu se referă la Eminescu: „Astfel, dacă pe baza fișierului constituit în momentul de față, am proceda la statistica părților de cuvînt în poezia lui Eminescu, n-ar fi deloc potrivit să numărăm toate substantivele, adjectivele, verbele și adverbele și să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate, într-un text anumit, să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt. Așa, în strofa eminesciană: „Cu mîne zilele-ți adaugi, / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi“ este inutil să spunem că întîmpinăm trei verbe (*adaugi, scazi, ai*) și trei adverbe substantivate (*mîne, ieri, ziua de azi*), deoarece accentul semnificației poetice cade asupra acestora din urmă și nu asupra celorlalte, încît este cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe niște unități egale între ele“.

În ceea ce privește prima problemă, referitoare la proveniența unităților lexicale din sectoare diferite ale limbii, chiar din cele spuse de Tudor Vianu rezultă că ea este tot o chestiune de statistică. Observația lui Tudor Vianu vizează aici nu o incapacitate a metodei statistice, ci o anumită lacună pe care această metodă o prezintă la Pierre Guiraud, care lucrează cu parametrul repartiție ca unul distinct de parametrul frecvență, neobservînd că primul parametru este reductibil la al doilea. Evident că numai intuiția artistică poate sugera cercetătorului ce fel de statistică să facă, ce fel de unități să numere și cum să le clasifice — la ce să raporteze rezultatul numărătorii. Statistica este o unealtă și — ca orice unealtă — trebuie utilizată în raport cu destinația ei.

În ceea ce privește a doua problemă, trebuie să observăm că distincția dintre cele două serii lexicale ar putea fi obținută printr-o statistică mai fină, care să țină seamă de poziția accentului poetic al fiecărui vers. Limbajul poetic are o structură esențial orală, statistica se referă aici la unități sonore, nu la unități grafice. Dacă se efectuează investigarea statistică a accentelor și pauzelor și se observă topica elementelor, se constată că *mîne* și *ieri* sînt favorizate. Astfel de distincții îi erau accesibile lui D. Caracostea încă în 1942, cînd arăta că, în investigațiile statistice ale stilului, vocalele neaccentuate trebuie distinse de cele accentuate.

Mai importante însă decît aplicațiile directe ale stilisticii statistice la poezia lui Eminescu ni se par acele aplicații ale teoriei probabilităților care se fac prin intermediul conceptelor de teoria informației. Matematicianul român acad. Octav

Onicescu a avut ideea de a introduce un analog informațional al energiei cinetice, dînd astfel naștere conceptului de energie informațională. Dar, prin apariția acestui concept, se pune în mod natural următoarea problemă: Există, între entropia și energia informațională, o legătură similară celei statornicite între entropia și energia cinetică a unui sistem fizic prin principiul al doilea al termodinamicii? Cu alte cuvinte, se poate vorbi de un analog informațional al celui de al doilea principiu al termodinamicii? Acad. Octav Onicescu a dat un răspuns afirmativ la această întrebare. Analogul informațional al principiului al doilea al termodinamicii are o deosebită semnificație și pentru studiul textelor poetice, în măsura în care energia informațională a unui text se dovedește a fi o expresie a gradului de vivacitate, de vioiciune, o expresie a energiei (în sensul intuitiv al acestui cuvînt) pe care-l prezintă textul considerat. Într-adevăr, în acest caz, sensul de variație a entropiei informaționale fiind invers sensului de variație a energiei informaționale, ar urma, de exemplu, că o poezie relaxată, de tipul unei meditații filozofice, indică, prin energia ei redusă, o valoare înaltă a entropiei, în timp ce o poezie populară indică, prin vioiciunea ei, o valoare coborîtă a entropiei. Un răspuns categoric în această privință mai necesită, probabil, multe investigații. Dar un experiment pe care l-am efectuat (a se vedea S. Marcus, *Entropie et énergie poétique — avec application à trois poésies de Eminescu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, vol. 4, 1967, p. 171—180) asupra cîtorva poezii ale lui Eminescu sugerează un răspuns afirmativ la problema formulată. Am ales pentru experimentul în cauză trei poezii de factură diferită: o poezie care evocă în stil popular trezirea unui colț al naturii: *La mijloc de codru*; o poezie în care sentimentul naturii se îmbină cu un lirism discret: *Somnoroase păsărele* și o poezie de meditație filozofică: *Se bate miezul nopții*. Evaluînd entropia și energia informațională a acestor trei poezii, am constatat că, în timp ce entropia este minimă la *La mijloc de codru* și maximă la *Se bate miezul nopții*, energia informațională este, dimpotrivă, maximă la *La mijloc de codru* și minimă la *Se bate miezul nopții*. *Somnoroase păsărele* ocupă deci o situație intermediară atît în ceea ce privește entropia cît și în ceea ce privește energia informațională. Să încercăm să explicăm aceste rezultate. Entropia scăzută a poeziei *La mijloc de codru* se explică prin proporția relativ mare de elemente previzibile pe care le întîlnim aici. Frec-

vență, mult mai mare ca în limba comună, a consoanelor *D* și *S* este determinată de faptul că ultimele cinci versuri conțin de șapte ori expresia *și de*, componentă a motivului final, care accentuează maniera populară a acestei poezii. Scurtimea versurilor implică o mare proporție de cuvinte rimate, deci un element de organizare care contribuie de asemenea la micșorarea entropiei. În ceea ce privește poezia *Somnoroase păsărele*, aici frecvențele sînt mai echilibrate. Printre consoanele cu frecvență mai mare ca de obicei predomină cele surde (de exemplu, *P* și *S*), fapt care subliniază invitația la tăcere care se degajă din această poezie. Versurile sînt ceva mai lungi ca în *La mijloc de codru*. Nu mai apar repetiții, reluări de motive. Elementele de organizare sînt în proporție mai redusă. Este deci natural ca entropia să fie mai mare ca în *La mijloc de codru*. În *Se bate miezul nopții* frecvența foarte mare a consoanei *M* este datorată unui șir lung de substantive de semnificație filozofică, cel puțin prin aspectul lor simbolic sau metaforic (*miez, aramă, somn, vameș, vamă, moarte* etc.). În ceea ce privește frecvența foarte mare a vocalei *A*, ea este datorată, între altele, utilizării sub un aspect generic, nedeterminat, în concordanță cu natura reflexivă a poemului, a unor substantive ca *viață, vamă, aramă, limbă, căi*. Versurile sînt aici mult mai lungi, proporția de cuvinte rimate mult mai mică. Structura lexicală este mai complexă. Elementele de organizare, de previzibilitate sînt deci mai reduse, fapt care implică o creștere simțitoare a entropiei. Dar faptul că entropia poeziei *La mijloc de codru* este doar de 4,0562 biți (deci net inferioară entropiei limbii române, care este de 4,11 biți), în timp ce entropia poeziei *Somnoroase păsărele* este de 4,2274 biți iar a poeziei *Se bate miezul nopții* este de 4,2542 biți nu ne dă dreptul să tragem vreo concluzie în ceea ce privește gradul de poeticitate al celor trei poezii. Putem însă formula o ipoteză generală, cu un mare grad de plauzibilitate: Entropia poeziei populare este inferioară entropiei poeziei culte. Dar și această constatare trebuie considerată global, deoarece nu este exclusă posibilitatea ca unele poezii populare să aibă o entropie superioară anumitor poezii culte. Ceea ce reține însă atenția este faptul că, în timp ce energia informațională a poeziei *La mijloc de codru* este egală cu 0,06963, cea a poeziei *Somnoroase păsărele* este de 0,06471 iar cea a poeziei *Se bate miezul nopții* este doar de 0,06218. Cu alte cuvinte, situația celor trei poezii sugerează că cu cît o poezie este mai relaxată, mai lipsită de vivacitate, cu atît

entropia sa informațională este mai mare iar energia sa informațională este mai mică. Se conturează astfel o interpretare intuitiv-estetică a analogului lingvistic-informațional al celui de al doilea principiu al termodinamicii.

Trebuie să observăm că expresia energiei informaționale a mai fost considerată, în probleme de statistică lingvistică, și de către alți autori, de exemplu de către Gustav Herdan (*The Advanced Theory of Language as Choice and Chance*, Springer Verlag, New York, 1966, p. 271—273), însă aceștia nu i-au acordat interpretarea energetico-informațională pe care acest parametru o primește la acad. Octav Onicescu (*Energie informationnelle. Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, Paris, vol. 263, 1966, série A, p. 841—842). Rămîne însă ca cercetări ulterioare să testeze în continuare interpretarea estetică pe care o adoptăm mai sus pentru energia și entropia informațională. Cele trei poezii de Eminescu pe care le-am considerat sînt foarte scurte și există pericolul ca diferențele dintre cele trei valori ale entropiei să fie mai degrabă întîmplătoare decît semnificative, sau semnificative în alt sens decît cel pe care l-am preconizat. Această problemă a fost explorată de către Richard W. Bailey care, reluînd cercetarea noastră asupra entropiei și energiei informaționale la Eminescu, a introdus în analiză cîțiva parametri suplimentari (Richard W. Bailey, *Statistics and the Sounds of Poetry, Poetics*, „International Review for the Theory of Literature“, vol. 1, 1971. The Hague-Paris, p. 16—37 ; a se vedea în mod special p. 22—24. Menționăm că tot lui Richard W. Bailey îi datorăm unele corectări în evaluarea entropiei și energiei celor trei poezii de mai sus). Deși variabilele pe care acest autor le consideră nu sînt independente, o procedură de testare datorată lui G. P. Basharin (*On a Statistical Estimate for the Entropy of a Sequence of Independent Random Variables*, tr. Newcomb Greenleaf, *Theory of Probability and its Applications*, vol. IV, 1959, p. 333—336) furnizează baza matematică pentru explorarea importanței acestor diferențe dintre valorile entropiei. Parametrii utilizați în acest scop sînt (în notația lui R. W. Bailey) :

$$H_{est} = H - \frac{n-1}{2N} \log_2 e + O\left(\frac{1}{N^2}\right)$$

$$s^2 = \frac{1}{N} \left[\sum_{i=1}^n p_i \log_2^2 p_i - H^2 \right] + O\left(\frac{1}{N^2}\right),$$

unde n este numărul de elemente ale alfabetului, N este lungimea textului (deci numărul de foneme-text), p_i este probabilitatea de apariție a fonemului de rang i , iar H este entropia maximă (adică entropia de ordinul zero, calculată în ipoteza că toate fonemele au aceeași probabilitate de apariție). Cu ajutorul formulelor de mai sus, Richard W. Bailey stabilește limitele între care poate varia dispersia valorilor entropiei. (Menționăm că prin „entropie”, fără specificarea ordinului, înțelegem entropia de ordinul întâi.) Valorile pe care R. W. Bailey le găsește, pentru parametrii H_{est} , s^2 și s în cazul celor trei poezii ale lui Eminescu sînt următoarele :

	H_{est}	s^2	s
La mijloc de codru	4,0562	0,0051	0,0714
Somnoroase păsărele	4,1544	0,0038	0,0617
Se bate miezul nopții	4,1627	0,0042	0,0648

ceea ce conduce la rezultatul conform căruia diferențele între valorile entropiei celor trei poezii pot fi considerate nesemnificative numai dacă ele se află cuprinse respectiv între următoarele margini inferioare și superioare :

	margină inferioară	margină superioară
La mijloc de codru	4,0003	4,2801
Somnoroase păsărele	4,1065	4,3423
Se bate miezul nopții	4,1272	4,3811

Observăm că entropia $H_1 = 4,0562$ a poeziei *La mijloc de codru* este inferioară marginii inferioare 4,1065 asociate poeziei *Somnoroase păsărele* și de asemenea inferioară marginii inferioare 4,1272 asociate poeziei *Se bate miezul nopții*. Putem deci conchide că diferența dintre valoarea entropiei poeziei *La mijloc de codru*, pe de o parte, și valorile entropiilor poeziilor *Somnoroase păsărele* și *Se bate miezul nopții*, pe de altă parte, reflectă o deosebire semnificativă între structura sonoră a lui *La mijloc de codru* și structura sonoră a celorlalte două poezii. În ceea ce privește valorile entropiei pentru *Somnoroase păsărele* și *Se bate miezul nopții*, observăm că entropia lui *Somnoroase păsărele* (egală cu 4,2274) este cuprinsă între marginile asociate lui *Se bate miezul nopții* ($4,1272 < 4,2274 <$

<4,3811) iar entropia lui *Se bate miezul nopții* (egală cu 4,2542) este cuprinsă între marginile asociate lui *Somnoroase păsărele* ($4,1065 < 4,2542 < 4,3423$). Rezultă deci că există o mare probabilitate ca diferența dintre valorile entropiilor poeziilor *Somnoroase păsărele* și *Se bate miezul nopții* să nu fie semnificativă. Menționăm că evaluările de mai sus sînt făcute cu o eroare care nu depășește 5%, cu alte cuvinte, dintre 100 de poezii cu o distribuție a sunetelor ca cea din poeziile considerate, 95 poezii vor avea entropiile cuprinse între marginile calculate.

Parametrii statistico-informaționali pot servi însă nu numai în studiul unor piese izolate, ci și unei cercetări globale, relative la evoluția stilului lui Eminescu, de-a lungul diferitelor sale perioade de creație. Este ceea ce au încercat Aurelia Baldovenescu, Emilia Pușcălău și Dumitru Stan (*Asupra structurii statistice și informaționale a stilului eminescian, Studii și cercetări lingvistice*, vol. 20, 1969, nr. 1, p. 75—79). Distingînd patru perioade de creație eminesciană (perioada adolescenței, 1866—1869 ; perioada de tinerețe, 1870—1874 ; perioada de maturitate, 1874—1881 și ultima perioadă de creație, 1881—1883), acești autori, folosind parametri statistici și informaționali de finețe destul de ridicată, ca momentele de ordinul întâi și al doilea, dispersia, entropia și energia informațională, au ajuns la unele rezultate care atrag cu deosebire atenția. Constatările lor s-ar putea rezuma în modul următor. De-a lungul celor patru perioade de creație eminesciană, se constată o ușoară descreștere a numărului de unități lexicale folosite. Excepție fac doar textele cu conținut predominant filozofic (spre exemplu *Scrisoarea I*), unde numărul unităților lexicale folosite rămîne ridicat. Totuși, observă autorii citați, deși tendința generală a vocabularului este de descreștere de la prima la a doua perioadă, din compararea valorilor momentului de ordinul întâi se poate constata o creștere a numărului cuvintelor pline în perioada de tinerețe, față de cea a adolescenței. Dacă prin „cuvinte pline” autorii înțeleg, ca și Pierre Guiraud, substantivele, adjectivele, verbele și adverbele, atunci constatările autorilor ar cere unele explicații, deoarece nu vedem cum este posibil ca în condițiile descreșterii numărului de unități lexicale folosite să se manifeste totuși o creștere a numărului cuvintelor pline. Într-adevăr, unitățile lexicale care nu sînt cuvinte pline sînt în special instrumente gramaticale (prepoziții, conjuncții etc.) și se știe că numărul uni-

tăților distincte de acest fel este destul de mic, deci influența lor nu poate fi hotărâtoare.

S-ar putea pune întrebarea ce semnificație poetică ar putea avea un rezultat ca cel pe care tocmai l-am semnalat. Autorii în cauză se referă, pe drept cuvînt, la un articol al lui Tudor Vianu (*Epitetul eminescian*, în *Studii și cercetări lingvistice*, vol. 5, 1954, nr. 1—2, p. 185), unde se observă că, în timp ce în prima sa perioadă de creație Eminescu folosește ceea ce s-ar putea numi epitetul obligatoriu, mai tîrziu poetul renunță la abundența de epitete, uneori înlăturîndu-le aproape cu totul. Fără îndoială că reducerea numărului de epitete este de natură să explice reducerea numărului de unități semantice folosite; dar ne permitem să observăm că epitetele sînt cuvinte pline, deci devine inevitabilă descreșterea numărului de cuvinte pline, în contradicție cu o aserțiune a celor trei autori, amintită mai sus. Iată o situație care se cere clarificată printr-o reluare mai adîncită a acestei cercetări. De asemenea, ipoteza autorilor relativă la compensarea reducerii numărului de unități semantice printr-o creștere a plurivalenței semantice a termenilor folosiți își așteaptă încă demonstrația. Rămîne deci de stabilit în mod riguros dacă într-adevăr ambiguitatea poeziei lui Eminescu crește pe măsură ce înaintăm spre ultima sa perioadă de creație. Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu, publicat de Institutul de lingvistică al Academiei R.S.R., oferă condiții optime pentru efectuarea acestei cercetări.

O altă ipoteză îndrăzneată lansată de Aurelia Baldovnescu, Emilia Pușcălău și Dumitru Stan pretinde că entropia poeziei lui Eminescu este maximă în perioada adolescenței, descreșcînd pe măsură ce ne apropiem de ultima sa perioadă de creație, în timp ce energia informațională ar avea un sens invers de variație. Experimentul efectuat de autori vine, într-adevăr, în sprijinul acestei ipoteze, dar el ni se pare insuficient pentru a justifica o afirmație atît de categorică. Eșantioanele folosite de autori (cîte patru poezii din primele două perioade și cîte două poezii mai lungi din ultimele două perioade) sînt mult prea mici pentru a justifica o concluzie categorică asupra ansamblului creației eminesciene.

Dar cercetarea matematică a creației eminesciene nu s-a limitat numai la utilizarea unor parametri statistici și informaționali. Era și firesc să se întîmple așa, deoarece, de multă vreme, matematica nu mai răspunde doar la întrebarea: cît? ci și la întrebarea cum? În această privință, vom semnală investigația întreprinsă pe baza metodologiei elaborate în cartea

noastră *Poetica matematică* (Editura Academiei, București, 1970), în ceea ce privește variantele poeziei *Mai am un singur dor* (aplicație datorată lui L. Popa Burcă). Se știe că atât Maiorescu cât și Perpessicius au distins patru variante ale poeziei *Mai am un singur dor*. Perpessicius a indicat, pentru fiecare dintre aceste patru variante, un mare număr de subvariante, astfel încât numărul total al variantelor poeziei *Mai am un singur dor* se ridică la 40. Se impunea deci găsirea unor criterii riguroase de ierarhizare a tuturor acestor variante, din punctul de vedere al gradului de apropiere și al gradului de dependență pe care fiecare dintre ele îl manifestă în raport cu celelalte.

Oprim aici prezentarea unora dintre rezultatele mai semnificative obținute pînă acum în investigarea prin metode matematice a poeziei lui Eminescu. Este important să ne întrebăm care sînt perspectivele acestei investigații și ce anume o împiedică încă să abordeze straturi mai profunde ale universului eminescian.

În primul rînd trebuie să observăm că cercetarea prin metode matematice a poeziei lui Eminescu a fost întreprinsă pînă acum de matematicieni, ingineri și lingviști cu o pregătire relativ sumară în ceea ce privește înțelegerea fenomenului literar și, uneori, cu o pregătire matematică destul de superficială. Nu s-au format încă cercetători specializați ai literaturii (critici sau istorici literari) care să-și fi însușit în același timp cultura matematică și cibernetică și o viziune modernă asupra fenomenului literar. Această situație împiedică încă abordarea unor situații mai profunde ale universului poetic eminescian.

În al doilea rînd, cercetarea matematică a poeziei ar trebui să meargă mîna în mîna cu cercetarea ei cu ajutorul calculatoarelor electronice. Prelucrarea enormei cantități de date asociate unor texte poetice comportă un număr atît de mare de operații, încît efectuarea lor manuală ar lua un timp considerabil. Nebeneficiind de ajutorul unui calculator, cercetătorii ale căror rezultate au fost prezentate mai sus s-au limitat la eșantioane relativ mici, nu îndeajuns de semnificative pentru ansamblul poeziei lui Eminescu sau pentru sectorul avut în vedere. De aceea, multe dintre constatările trebuie considerate doar ca niște ipoteze, ca niște sugestii care reclamă o verificare ulterioară, pe eșantioane mai mari. Este deci de dorit să se creeze cît mai curînd posibilitatea investigării pe calculator a creației eminesciene. De altfel, folosirea calcu-

latorului electronic nu se referă numai — și poate nici în primul rînd — la efectuarea operațiilor aritmetice implicate de marele număr de parametri numerici care intervin într-un text poetic, ci și la modelarea algoritmică a unor aspecte caracteristice ale poeziei lui Eminescu (refrenul, repetiția, elemente de stil popular, tehnicile deosebite de versificație de tipul celui din *Glossă* și altele). Simularea, pe calculator, a poeziei lui Eminescu va putea desprinde cu rigoare aspectele ei recurente.

În al treilea rînd, un progres substanțial în cercetarea statistico-informațională a poeziei lui Eminescu nu poate veni pînă nu vom dispune de dicționarul de frecvențe al operei poetice a lui Eminescu. În momentul de față, există condiții favorabile pentru alcătuirea acestui dicționar, deoarece în anul 1968 a apărut Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu. Trebuie observat că, din punct de vedere matematic, problema alcătuirii Dicționarului de frecvențe al operei poetice a lui Eminescu nu prezintă nici o dificultate, deoarece, fiind vorba de un ansamblu finit, opera va putea fi considerată în întregimea ei, frecvențele se vor confunda cu probabilitățile iar chestiunea alegerii unor eşantioane cît mai reprezentative nu se va mai pune. Va fi însă nevoie de utilizarea unui calculator electronic. Existența unui dicționar de frecvență al limbii române (cel publicat de Alphonse Juilland și colaboratorii săi, în S.U.A.), cu toate defectele sale, deja semnalate de diverși recenzenți, va da posibilitatea folosirii unui termen de referință, în raport cu care putem înțelege mai bine semnificația parametrilor statistico-informaționali ai poeziei lui Eminescu.

[*Caietele Mihai Eminescu*, vol. II, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 161—175. Text revăzut de autor.]

STĂ ȘI AZI ÎN FAȚA LUMII O ENIGMĂ NESPLICATĂ

NICHITA STĂNESCU

X. CEL MAI NEÎNȚELES

Eminescu este cel mai dificil poet român și cel mai de neînțeles. Dându-ne iluzia, totuși, că poate fi înțeles. Unul și același poem, *Kamadeva*, se destăinuie altfel fiecărei vârste, fiecărei vârste pârîndu-i-se desăvîrșit într-un fel aparte și altfel desăvîrșit. (39)

Adolescentul, bărbatul, bătrînul, fiecare își ia din Eminescu partea lui. Întins de-a lungul atîtor vârste, Eminescu ni se relevă ca fiind cel mai înalt bărbat pe care l-a născut această țară.

Dar ia să notăm straniul lui poem din 1883, deci de profundă maturitate, intitulat *Se bate miezul nopții*.

Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
Și somnul, vameș-vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adeșea vrea mintea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte ;
Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă.

Cine și-ar asuma interpretarea unei astfel de poezii decît cu riscul unei erori ? Ea ne incită, ne farmecă, ne fascinează. Pare a fi de neînțeles, deși e plină de înțelesuri. Dar sînt înțelesuri îndepărtate, ale unei zări ce aseamănă întreolaltă viață cu moarte.

Greu de înțeles, aproape de neînțeles. Și totuși, farmecul ambiguu și interior al acestei poezii ne-ar face să credem că Eminescu era interior ca o inimă...

[*Cartea de recitare*, Editura Cartea Românească,
(1972), p 111—112.]

1. Caracterul exemplar al poeziei eminesciene a fost subliniat prima oară de Titu Maiorescu. În articolul *Eminescu și poeziile lui* (1889), situa poezia lui Eminescu în planul valorilor absolute pe care timpul nu le poate eroda: „Nu au existat, *nu vor exista* (s.n.) versuri mai frumoase decît acestea” — spunea criticul despre o bogată colecție de citate. De atunci, ideea a fost redescoperită pe cont propriu de numeroși critici. Raportîndu-se mereu la epocă pentru a sublinia „miracolul” eminescian, G. Ibrăileanu nu uita să precizeze că poeziile lui Eminescu sînt „geniale și în chip absolut” (prefața la: Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Națională-Ciornei, București, f.a.) iar G. Călinescu (pentru a încheia cu el seria trimiterilor, care ar putea continua la nesfîrșit) vorbea de „cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată poate pămîntul românesc” (*Viața lui Mihai Eminescu*, 1932). În această secțiune selectăm numai studii care motivează caracterul exemplar prin însăși structura operei eminesciene: muzicalitatea — înțelegă ca atribut inalienabil „al inspirației lirice” (Tudor Vianu); „gîndirea poetică” — proces esențial la marii poeți, deosebit de ilustrarea ideii prin imagine (Al. Philippide); osmoza organică și armonioasă a celor trei invariante ale oricărei mari opere literare — sensibilul, reflecțiunea, fantezia (George Munteanu).
2. După Tudor Vianu, poezia lui Eminescu este exemplară în însăși structura ei intimă, în principiul original al inspirației, de vreme ce „seducția ei profundă este de ordin muzical”, iar, în principiu, „sîmburele cel mai adînc al inspirației lirice” este o „sugestie muzicală primordială”. Demonstrația dezvoltă acest silogism și — deși a fost întîmpinată cu numeroase rezerve — ea aruncă o lumină nouă asupra muzicalității poeziei eminesciene. Fără a ignora „exuberanța prozodică” și valorile acustice obținute prin „murmurul vocalelor latine, sunetul buciului, cîntecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului” — cercetătorul ne atrage atenția asupra unei armonii mai tulburătoare, izvorîată din „sentimentul de viață care l-a urmărit pe poet”, o „armonie internă”, „de altă calitate” în raport cu „armonia externă pe care prozodia școlară o poate cunoaște în elementele ei analizabile”.

În studiile ulterioare (numeroase), Tudor Vianu revine mereu asupra armoniei — în care vede, se pare, valoarea supremă a poeziei lui Eminescu: „Putem spune că Eminescu este cel dintîi și a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii românești. De aceea, principala lui contribuție nu trebuie căutată atît în tezaurul de idei și sentimente pe care a izbutit să le exprime, cît în armonia proprie cîn-

tecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci când nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală. Ne gândim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzlete fraze muzicale, în care s-a adunat toată puterea cântecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice care au rupt zăgazurile și ne târasc. De aceea, nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atîți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician". (*Istoria literaturii române moderne*, I, Casa Școalelor, 1944, p. 278—279.) Perspectiva propusă de Tudor Vianu a fost prefigurată sau susținută ulterior și de alți cercetători. G. Ibrăileanu — căruia îi datorăm primul studiu important asupra versificației eminesciene (*Eminescu. Note asupra versului*, 1929) — relevase și el *muzicalitatea internă*, fără să folosească termenul ca atare: „Această poezie [...] are puterea sugestivă a muzicii. Ca și muzica, poezia lui Eminescu scoate din enormul inconștient stări nebănuite de suflet, pe care le lasă cu nelămuritul lor și, exprimînd inexprimabilul, ne face cunoscut, în clipe de fulger, profundul sufletului nostru. [...] Dar muzica aceasta profundă a lui Eminescu a mai căpătat prestigiul unei alte muzici, aceea a versului său hipnotic, combinată din sonorități de silabe, de ritmuri și rime. [...] Muzică prin fond, ca și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nici o altă melodie." (*Mihai Eminescu*, 1919, în G. Ibrăileanu, *Opere*, II, Editura Minerva, 1975, p. 248—255.) Și pentru George Călinescu fundamentală e „muzica de idei”, generată de „regimul coerenței subconștiente a imaginilor”, nu „muzica muzicală, ordine de sunete supusă legilor acustice” (*Opera lui Mihai Eminescu*, IV, 1936, capitolul *Tehnica*, v. îndeosebi p. 239—315.) Mai toți cercetătorii români s-au referit — în mod expres ori în contexte mai largi — și la „armonia eminesciană” (un interesant capitol despre *Armonia eminesciană* aflăm în cartea semnată de George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Junimea, 1982), iar dintre cei de peste hotare Rosa del Conte încearcă să descifreze „*Secretul muzicalității eminesciene* într-un capitol din excelenta sa carte *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, reprodus în antologia de față.)

3. „Accentul satirei reformatoare, aprins de amintirea trecutului măreț”, va rămîne, totuși, o componentă a poeziei eminesciene și în anii deplinei maturități. *Scrisorile*, îndeosebi a III-a, actualizează cu mijloace superioare și accentele satirice și atitudinea patriotică. Ultima poezie

încredințată de poet tiparului (*Doina, Convorbiri literare*, 1 iulie 1883) mărturisește același fierbinte patriotism ca juvenila *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, aceeași vibrație în fața „trecutului măreț” — simbolizat, acum, prin Ștefan cel Mare.

4. Despărțirea creației eminesciene în etape distincte a fost propusă mai ales de cercetătorii antumelor (cf. și G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, 1929). Chiar și G. Călinescu distinge „zone cronologice” în poezia lui Eminescu atunci când are în vedere, cu precădere, antumele — dar criticul precizează imediat: „fără ca prin asta să se înțeleagă cum că există discontinuitate între momente” (secțiunea *Tehnica interioară*). Cercetarea întregii opere a impus însă mai ales ideea de dezvoltare organică (G. Călinescu, secțiunile *Descrierea operei, Cadrul psihic, Cadrul fizic*; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, 1971; Eugen Todoran, *Eminescu*, 1972; Ștefan Cazimir, *Stelele cardinale*, 1975; George Munteanu, *Istoria literaturii române, Epoca marilor clasici*, 1980).
5. O formulare mai adecvată a ideii aflăm în studiul *Epitetul eminescian*, 1954 (reprodus în antologia de față), unde se vorbește de adîncirea poetului în trecut, de „acea sensibilitate pentru vechimea înfățișărilor din jurul său”, exprimată prin epitele, mereu reluate, *adînc, vechi, etern*.
6. Cuvîntul *reacționarism* are aici sensul de *conservatism* și definește atașamentul poetului față de trecut. Eminescu nu era însă, în principiu, refractar progresului. El accepta *dezvoltarea organică* a societății, a culturii și respingea (deseori violent polemic) tot ce i se părea că nu crește organic din realitățile naționale (legi, moravuri, forme de cultură): „Noi susținem că e mai bine să înaintăm încet, dar păstrînd firea noastră românească, decît să mergem repede înainte, dezbrăcîndu-ne de dînsa prin străine legi și străine obiceiuri” (*Reacționarismul Partidului Conservator*, în *Timpul*, 11 noiembrie 1879). „Toată istoria unui popor — în orice privire — e înmagazinată în prezentul lui și toate calitățile și defectele lui sînt *dezvoltări ale unui și același germen fundamental* (s.n.), ale unui și aceluiași sîmbure. [...] Nu în imitarea formelor străine consistă adevărata propășire.” (*Notițe bibliografice, Timpul*, 6, 7, 8 mai 1880.) Conservatismul lui respingea schimbarea pripită după modele străine, dar nu respingea evoluția normală — „adevărata propășire”. (Pentru detalii: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, secțiunea *Filozofia practică*, în *Opere*, 13, Editura Minerva, 1970, p. 123—223; idem, *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu*, în *Viața românească*, nr. 4—5, 1964; Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, în *Istoria literaturii moderne*, I, 1944, p. 258—262; G. Ivașcu, *Patriotismul lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 61—78;

vezi, de asemenea, Al. Oprea, *Publicistica lui Eminescu*, introducere la: M. Eminescu, *Opere*, vol. IX, Editura Academiei R.S.R., 1980, p. 5—49).

7. Comentarea poeziei *Pe lângă plopul fără soț* amintește (de fapt, rezumă) analiza propusă de G. Ibrăileanu, idolul scriitorilor din grupul *Vieții românești*, în 1920: *Pe lângă plopul fără soț (Considerații tehnice)* (G. Ibrăileanu, *Opere*, III, Editura Minerva, 1976, p. 78—85).
8. Poezia *Călin (File din poveste)* nu este „un fragment din marele poem rămas în manuscris” — *Călin nebunul* —, ci o variantă independentă. „Filele de poveste publicate de Eminescu sub titlul *Călin* (1 nov. 1876) sînt îndepărtate ca idee de povestea populară” (G. Călinescu, *Opere*, 12, ediția citată, p. 255). „În basmul versificat, accentul era pus pe eroul năzdrăvan și pe peripecțiile luptei cu zmeii, în poemul nou Eminescu dă atenție părții lirice, accentuînd asupra unor sentimente gingașe, pe care le exprimă cu multă imaginație poetică” (D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, în: M. Eminescu, *Poezii*, II, Editura Minerva, 1970, p. 389).
9. Din motive lesne de înțeles, am reprodus numai fragmentul care expune premisele cercetării. Cei interesați pot urmări ampla demonstrație cuprinsă între paginile 251—333 ale volumului citat.
10. Selectarea capitoului *Descrierea operei* (din cele opt, cîte cuprinde ultima versiune a *Operei lui Mihai Eminescu*) într-o analogie care selectează studii despre „structurile operei eminesciene” ar putea stîrni obiecții. Am optat pentru această secțiune fiindcă „descrierea” — așa cum e făcută de G. Călinescu — este în fapt o reconstrucție critică a universului imaginar eminescian. Pornind de la o ipoteză, întemeiată pe cunoașterea tuturor scrierilor eminesciene, G. Călinescu nu se rezumă la simpla descriere, ci organizează materia aparent haotică într-o *Operă* cu „program original” vast și coerent, propune o „arhitectură ipotetică” a întregului — pornind de la ideea că „poetul tindea să creeze un univers în semicerc [...] avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale” (G. Călinescu, *Opere*, 12, ediția citată, p. 4). Ni s-a părut, apoi, că „schema organică” propusă în *Descrierea operei* funcționează ordonator și în secțiunile următoare — devenind factor de coeziune internă într-un „studiu orientat” care „reia materia” (opera lui Eminescu) „în valuri variate, nu identice” (*Postfața la Opera...*, V, 1936, p. 375). Am dezvoltat observația în *Introducerea* la volumul de față. De altfel, criticul însuși o spune într-un paragraf din secțiunea *Cadrul psihic*: „Pe orice latură dar (s.n.), Eminescu rămîne fundamental un poet al nașterii și al morții. Între aceste două momente un singur mod elementar de existență mai rămîne: dragostea.” (G. Călinescu, *Opere*,

13, ediția citată, p. 319.) Semicercul e reconstituit acum în varianta : naștere — eros — moarte.

Ca orice „ipoteză“ critică, și cea propusă de G. Călinescu a fost emendată. Lucru deloc surprinzător în evoluția cercetării unei opere „plină de-nțelesuri“ și „pururi tânără“. Pentru că dacă toți criticii avizați sînt de acord că Eminescu este cel mai mare poet român, în schimb fiecare relevă în felul său această mărime incomensurabilă. Vorba (cu tîlc superb !) a poetului Nichita Stănescu : „Întins de-a lungul atîtor vîrste [ale criticii — zicem, adaptînd], Eminescu ni se revelă ca fiind cel mai înalt bărbat pe care l-a născut această țară“ (*Cartea de recitare*). George Munteanu — care încearcă o nouă restruc-turare a întregului — respinge ipoteza lui Călinescu și consideră că poetul a creat un univers artistic în omologie antinomic—complinitorie cu universul de aieva : „Scrutarea din pluritatea de perspec-tive ce-i este proprie operei lui Eminescu nu confirmă opinia căli-nesciană [...]. Și din cele ce am semnalat pînă acum se poate deduce că — de e vorba să se recurgă la vreo «schemă» —, poetul nu «tindea» dar, ci a și creat un *corpus* artistic ca și metagalactic, implicînd nu imaginea limitativă a «semicercului», ci pe aceea a unor *cercuri deschise*, spiralate, evoluînd pe coordonatele spațio-tempo-rale în toate direcțiile, parcurgînd toate distanțele imaginabile dintre nemărginirea microcosmosului și macrocosmosului. Fiindcă, de bună seamă, cum să ne ofere creația eminesciană o *imago mundis* cu «nașterea și moartea» drept «orizonturi» fixe, de netrecut, cînd — după cum am constatat și mai putem constata — poetul nu trage nici o linie despărțitoare între ele ? [...] Poetul nu «tinde» să creeze «un univers în semicerc», [...] avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii, pentru simplul motiv că, înlăturînd din fundament reprezentările antropomorfico-religioase, «moartea» nu avea pentru el vreun sens obiectiv *absolut*, după cum nici «viața» nu putea să aibă vreun asemenea înțeles. «*Viața-i cuibul morții — moartea e sămînța vieții nouă*», am constatat că zicea Eminescu pe la optsprezece ani. Cu aceeași accepție, într-o formulare nu diferită de a celor mai lucizi și mai exigenți savanți ai timpurilor moderne, Eminescu zicea pe la douăzeci și doi—douăzeci și trei de ani că «*Moartea-i labora-torul unei vieți eterne*» [...]. Iar la fila 147 [M-sul 2270], contrazi-cînd *avant la lettre* opinia călinesciană «în bună parte rodul ipotezei», despre «universul poetic în semicerc», Eminescu conchidea printr-o supremă generalizare de intuiție pre-einsteiniană asupra «curbei în infinit a universului». [...] Încît, după toate cele dinainte, se înțelege poate mai bine că Eminescu tindea să creeze — și a creat — un univers artistic în „omologie“ antinomic—complinitorie cu universul de aieva, nu altminteri.“ (George Munteanu, *Istoria literaturii române*.

11. Relevat mereu în cercetări monografice, interesul poetului pentru materia fumegîndă a începuturilor lumii și patosul cosmic al creației sale au beneficiat și de cercetări speciale: Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în vol. colectiv *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 261—288. Mai frecvent, motivul cosmic a fost integrat în categorii mai largi: Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1971 — capitolul *Categoria „departelui”*; Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, 1972 — capitolul *Ființa universului și dialectica existenței*; George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași, 1982, — îndeosebi capitolul *Spații de condensare a cosmicității*.
12. Citește: *naționale*. Versurile citate (din *Horiadele*) nu promovează ura națională, dar în perioada 1920—1945 termenul naționalist (adj.) era folosit frecvent cu sensul de național. De altfel, în *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu* (*Viața românească*, nr. 4—5/1964), G. Călinescu preciza, între altele, și cum trebuie să înțelegem astăzi „naționalismul” poetului: „Numele lui Eminescu a fost foarte legat de teoria păturii superpuse, interpretate injust ca o atitudine xenofobă. De fapt, folosind un stil polemic violent și plastic, poetul nu ieșea din pozițiile sale economice.”
13. Pentru scrierile descoperite în manuscris, am lăsat titlurile date de G. Călinescu. În ediții recente ale operei lui Eminescu, aceste opere apar uneori sub alt titlu. De pildă: *Boierimea de altădată* > *La curtea cuconului Vasile Creangă* (Eminescu, *Proză literară*, E.P.L., 1964. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu; Eminescu, *Opere, VII, Proza literară*, Editura Academiei R.S.R., 1977. Ediție critică întemeiată de Perpessicius); *Povestea magului călător în stele* > *Feciorul de împărat fără de stea* (*M. Eminescu, Poezii*, I. Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, 1970); *Miradonis* > *Miradoniz* (edițiile Perpessicius și D. Murărașu).
14. George Călinescu a formulat multe propoziții șocante, care — desprinse din context — pot lăsa impresia că aprecia exagerat postumele în dauna scrierilor „pilate” publicate de poet: „Poezia se află aici în stare genuină, pură, de unde și impresia aceea pe care n-o mai dau compunerile revăzute, prea lăcuite, prea pline de marmori” (*Opera lui Mihai Eminescu*, IV, 1936, p. 224); „Cu atît mai înfocată ne apare *Povestea magului* [*Feciorul de împărat fără de stea*] cînd o punem alături de o compunere cam din aceeași epocă și pe care edițiile o publică evlavios. Ce poate fi, într-adevăr, mai prăpăstios romantic, mai sec, mai plin de reci antiteze decît *Inger și demon*?” (*Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936, p. 52); „Deși scoasă la iveală

de peste treizeci de ani, povestea *Călin nebunul* n-a părut nimănui vrednică de luare-aminte atît de tare este încă respectul pentru lucrul publicat de Maiorescu, în cazul de faţă «filele de poveste» *Călin*. Şi totuşi, *Călin nebunul* este o capodoperă de epopee fabuloasă în stil ţărănesc, superioară prin invenţie şi imaginaţie poetică variantei culte.* (*Ibidem*, p. 225—226.)

Dacă integrăm aceste fragmente în ansamblul studiului şi îl citim atent, integral, atunci ajungem neapărat la concluzia că G. Călinescu a ținut cumpănă dreaptă între cele două sectoare. Este adevărat că, tipografic, postumele ocupă un spaţiu mai mare şi că G. Călinescu se desfaţă (şi ne desfaţă) comentîndu-le cu o imaginaţie critică dezlănţuită. Pe lîngă comprehensiunea particulară, ba chiar jubilaţia nedezminţită în faţa poeziei aflată „în stare genuină“, „nelăcuită“, insistenţa asupra postumelor a fost impusă şi de un factor de conjunctură: erau opere necunoscute sau puţin cunoscute iar criticul a vrut să preîntîmpine „nedumeriri de tipul «care Faraon Tlă», care «Decebal»?“ (*Postfaţa* la vol. V, 1936). Cu toate acestea, putem desprinde cel puţin tot atîtea citate din care rezultă că G. Călinescu nu a supralicitat postumele în dauna antumelor; principial, poziţia lui a fost una de recuperare estetică a scrierilor rămase în manuscris şi integrare a lor (ca valori inestimabile) în *Opera* lui Eminescu: „critica stăruia pînă mai ieri să socotească drept o profanare publicarea «postumelor», care ar face ruşine poetului *Luceafărului*. În realitate, aproape nu e vers din manuscrisele eminesciene care să nu fie vrednic de un poet mare şi, dacă nu toate sunt la înălţimea atinsă de unele opere editate în viaţă, mai toate sunt mai presus decît tot ce laolaltă au scris Heliade, Alexandrescu, Alecsandri şi ceilalţi clasici. Cu ce drept am sărăci o literatură încă tînără de atîtea producţii de valoare şi de înrîurire pe care ele pot s-o exercite mai departe, numai pentru cuvîntul că ele nu sunt perfecte?“ (*Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936, p. 38—39.) Cu această poziţie de principiu, criticul pune întrebări „scandaloase“ pentru cititorul crescut „în sfinţeniile vechi“, dar răspunsul e deplin lămuritor pentru dreapta înţelegere a raporturilor antume-postume: „în această privinţă trebuie să ne întrebăm dacă *Luceafărul* e mai valoros decît *Fata din grădina de aur*. Întrebarea e scandalosă pentru cine a crescut în sfinţeniile vechi, dar ne deschide mijloace temeinice de comparaţiune şi de cîntărire poetică. Nu. *Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*. E acolo o lipsă de încordare uneori, o apă iezită care nu curge şi care înfăţişează numai versificarea grăbită a punctelor basmului poporan. Cu toate astea, poemul acesta nu numai nu e o simplă schiţă pregătitoare, ci e o compunere dintre cele mai sub-

stanşiale, cu elemente proprii, ce nu se mai regăsesc în *Luceafărul*.” (*Ibidem*, p. 255.)

15. Pentru a evita fragmentarea demonstraţiei prin inevitabilele croşete, nu am reprodus în antologie capitole din cartea *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, 1978, ci capitolul *Mihai Eminescu din Mic dicţionar. Scriitori români* (apărut în acelaşi an la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, coordonat de Mircea Zăciu): aici avem — în rezumatul autoarei înseşi — esenţialul, pe un spaţiu convenabil.
16. Pentru Kant, *timpul şi spaţiul* nu sînt „categorii” (*cauzalitatea*, da), ci „condiţii subiective şi formale ale sensibilităţii”, „moduri de reprezentare aprioric-obiective ale obiectelor externe şi interne” (Nicolae Bagdasar, *Studiu introductiv la Immanuel Kant, Critica raţiunii pure*, Editura Ştiinţifică, 1969, p. LXXVI). Categoriile sînt „concepte ale intelectului”, cu ajutorul cărora intelectul „poate înţelege ceva în diversul intuiţiei” (*Critica raţiunii pure*, 1969, p. 110—111). La p. 110 ni se oferă: „*Tabelul categoriilor* 1. ALE CANTITĂŢII: Unitate, Multiplicitate, Totalitate; 2. ALE CALITĂŢII: Realitate, Negaţie, Limitaţie; 3. ALE RELĂŢIEI: Ale Inerenţei şi Subzistenţei (substantia et accidens), Ale Cauzalităţii şi Dependenţei (cauză şi efect), Ale Comunităţii (acţiune reciprocă între activ şi pasiv); 4. ALE MODALITĂŢII: Posibilitate—Imposibilitate, Existenţă—Non-existenţă, Necesitate—Contingenţă”.
17. Studiul Ioanei Em. Petrescu abosarbe, într-o prezentare personală, sugestii teoretice şi metodologice variate. În acest punct, demonstraţia se întemeiază pe eseurile lui Mircea Eliade. Absenţa trimerelor de rigoare se explică prin împrejurarea că am preferat să reproducem în antologie sinteza din *Mic dicţionar. Scriitori români* (vezi supra, *Nota 14*); cine este interesat de izvoarele folosite de autoare, trebuie să-i consulte cartea *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978.
18. Ipoteza de lucru propusă aici de Vladimir Streinu a fost preluată (declarat) şi aplicată la analiza „prozei poetice” eminesciene de Mihai Zamfir: „Sîntem siliţi să ne punem cu acuitate problema originii reale a prozei de care ne ocupăm dintr-o imperioasă cerinţă metodologică: *care anume* din paginile lui Eminescu reprezintă proză poetică, cum putem izola fragmentele respective din plasma încă neformată a acestei opere, rămase în încercări incomplete? Am preluat, finalmente, *mutatis mutandis*, metoda utilizată de Vladimir Streinu în studiul intitulat „*Floare albastră*” şi *lirismul eminescian*. [...] Vom pleca de la premisa că opera eminesciană se constituie concentric: sîmburele de ghindă din care iese pădurea de stejar nu înseamnă simplă figură de stil sub pana poetului, ci metaforă revelatorie. Un

nucleu de imense virtualități, rupt din cea mai intimă zonă a individualității poetice creatoare, s-a dezvoltat arborescent, s-a ramificat la nesfârșit în variate forme. Realizările concrete ale acestei proze, neajunse la dezvoltare plenară, izvorăsc dintr-un sîmbure primordial specific. Care este acel fragment miraculos ce cuprinde în *nuce* întreaga proză eminesciană, care este, cu alte cuvinte, bucată în proză ce joacă rolul poeziei *Floare albastră*? [...] *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlă* relevă o unică și comună inspirație, dominată de dorința smulgerii, prin magia cuvîntului, de sub imperiul timpului. Deși una dintre ele a fost pregătită special în vederea publicării, iar cealaltă a rămas printre hîrțile poetului, ele contsitiue un tot încheiat, clădit artistic pe o idee filozofică comună și au afinități stilistice incontestabile. Pledoaria pentru uranic și neptunic este făcută fără nici o restricție, iar substanța intimă a compunerilor epice descinde direct din poezia ideii. Gîndite împreună, în aproximativ aceeași epocă, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlă* ocupă locul *Florii albastre* din creația poetică a aceluiași autor.” (*Proza poetică românească în secolul XIX*, Editura Minerva, 1971, p. 211, 216—217.)

19. Și alți autori au propus ca „punct germinativ” al operei eminesciene o anumită creație. Fără a insista analitic, precum Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu indicase în romanul *Geniu pustiu* (cca 1869) opera care „prefigurează întreaga structură eminesciană”: „Așadar, *Geniu pustiu*, oricît s-ar încadra în epoca de formație, istoricește vorbind, a geniului eminescian, este și o prefigurare a întregii lui structuri; prefigurare a titanismului, a demonismului din *Luceafărul*, din *Făt-Frumos din lacrimă* și din *Sărmanul Dionis*. Și așa zice că este o prefigurare a însăși filozofiei practice eminesciene. Eroismul lui Toma și Ioan, luptele lor cu ungurii prefigurează și ideea de națiune și de voință colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice și în portretul lui Mircea din *Scrisoarea III*” (*Eros și daimonion*, 1939, în *Scrieri*, II, E.P.L., 1967, p. 558). După George Munteanu, „intuiția arhetipală” — în care „nimic nu se va mai schimba [...] decît sporul de luciditate” — se află în varianta manuscrisă a poeziei *Din străinătate* (datată 1865 de Eminescu), deosebită de versiunea publicată în revista *Familia* la 17/29 iulie 1866: „Arătam în *Hyperion*, I, că există o anume «obsesie» eminesciană, configurată încă de la intrarea în adolescență a «copilului» ce pînă atunci doar «visa». Sub obsesia aceasta, dispoziția spre «cîntec» s-a actualizat năpraznic, iar «dorul», devenit de acum înainte «nemărginit», a întreținut-o pînă la mistuirea de sine a celui mai cu generozitate dotat dintre poeții timpurilor moderne. Iată ce aflăm din strofele înlăturate la publicarea în *Familia* din 1866 a poeziei *Din străinătate* (1865): «Apoi mi-aduc aminte... O zi de primăvară... / Și m-am trezit

în luncă c-un pui cu ochi de foc, / Cu părul negru-n coade, cu fața zîmbitoare, / Ea-și pleacă ochii timizi — și eu am stat pe loc. // Ce s-antîmplat de-atuncia eu nu-mi aduc aminte. / Adesea însă noaptea cînd mai nebun veghez, / Eu văd ca și aieva: biserică — morminte, / Iar printre ele unul c-o cruce neagră văz. // S-a dus !... De-aceea însă aș vrea încă o dată / Să văd lunca cea verde, să văd valea de flori, / Unde ades în brațu-i în noaptea înstelată / Ședeam pe stîncă stearpă spunîndu-i ghicitori. // Azi să ghicesc ce-i moartea ?... Iată ce-mi mai rămîne. / Știu eu de ce-am iubit-o ? Știu eu de ce-a murit ? / Adesea nu dorm noaptea... Gîndesc, regîndesc bine / Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit. [...]»

Astfel că prin adîncă intuiție, arhetipală, Eminescu, cel din prima poezie care, virtualmente, îl și exprimă integral, după ce evocă «ziua de primăvară» cînd a întîlnit *dragostea* (simboluri convergente indicînd maxima condensare a *vitalității*), aduce în amintirea «ca și aieva» priveliștea nocturnă, «cînd mai nebun veghez». Acestei priveliști îi asociază — ca, mai tîrziu, în *Melancolie* — «biserica», «mormintele», între care cel «c-o cruce neagră» (simbol de stingere nu a *vieții* considerată generic, ci de nimicire a *iubirii*, această chintesențială hieroglifă antropologică a ceea ce ar putea fi *principiul bun* al existenței, dacă ar *dura*). Și conchide în accepția mitică dintotdeauna subînțeleasă asupra învecinării (dacă nu chiar a interferenței) dintre «gîndire» și «ghicire» (adică aproximarea *magică* a celei dintîi): «Azi să ghicesc ce-i moartea ? ; gîndesc, regîndesc bine.» Nimic nu se va schimba de acum înainte, exceptînd sporul de luciditate, dobîndit prin substituirea treptată a gîndirii mitico-magice din postume ca *Demonism* (1872) cu cea științifică. Pentru Eminescu, aceasta din urmă era încărcată de mai puternice și mai plauzibile virtualități poetice, după cum se observă în *Scrisoarea I* (1881), într-o versiune a postumei *Mușat și ursitorile* (1882), în *Luceafărul* (1883), unde evocarea priveliștilor de geneză și apocatastază nu reintegrează locuri comune ale străvechilor mituri, chiar cînd (doar) pornește de la ele, ci e de un inedit ce abia va fi prețuit cum se cuvine de acum înainte. În virtutea unei asemenea evoluții, spre deosebire de momentul de descumpăt inițial, «moartea» nu va mai acoperi tot orizontul gîndirii, obsesiv, ci va fi comparată mereu mai stăruitor cu «viața», înțeleasă nu ca termen progresiv disparent, ci etern complementar al nonexistenței.” (*Istoria literaturii române, Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 269, 272—273.) Indicarea unor opere atît de felurite (și distanțate în timp) ca fragmente ce cuprind structura viitoare a întregului (*Din străinătate* — 1865, *Geniu pustiu* — 1869, *Floare albastră* — 1873, *Melancolie* — 1876) poate fi explicată prin obiectul specific al demonstrației critice: particularitățile poeziei încredințată

de poet tiparului (G. Călinescu, Vladimir Streinu), structura personalității (a „geniului eminescian”) dedusă din operă (Pompiliu Constantinescu), „intuiția arhetipală” din care crește întreaga operă — nu doar poezia antumă (George Munteanu). Nu avansăm și alte explicații posibile. Adăugăm însă o constatare de alt ordin, care interesează însuși obiectul antologiei de față: unitatea complexă a operei eminesciene oferă numeroase căi de acces spre centrul ei vital; indiferent de unde pornești, afli un fir al Ariadnei.

20. „Vocile lirice” ale poetului au reținut atenția lui Nicolae Manolescu (*Vocile lirice ale „Luceafărului”, în Teme*, Editura Cartea Românească, 1971, p. 137—144), care, comentându-le pertinent, propune noi argumente în favoarea structurii simbolice (nu alegorice, cum s-a spus uneori) a poeziei eminesciene.
21. Dialogul neîntrerupt al eternului cu efemerul (înțeles ca „marele arc voltaic al lirismului eminescian”, culminând în poemul *Luceafărul*) este, firește, altceva decât simpla opoziție între etern și efemer. Acest mod de a înțelege structura particulară — în poezia lui Eminescu — a unui loc comun din recuzita romantismului a fost relevat din altă perspectivă — dar cu aceeași constrângere — de Constantin Noica, în capitolul „*Luceafărul*” și *modelul ființei* din volumul *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, 1978, p. 96—112; „poemul lui Eminescu [*Luceafărul*] n-a fost înțeles și ontologic, în ființă, ci prea adesea numai în psihologic, în omenesc. [...] s-a putut invoca în trecut, dincolo de psihologic, viziunea romantică a lumii: aspirația către un ideal de neatins. Dar ce platitudine! Și ce sentiment stingherit încerci dacă rămii la nivelul acestei interpretări, când admiți că reușita supremă a poeziei românești — căci așa este *Luceafărul* — stă pe un asemenea fond de platitudine romantică. [...] Să dăm nume, atunci, dintr-o dată interpretării în ființă pe care o poate sugera, pe linia celor de mai sus, *Luceafărul*: o natură generală, de o parte, își dă toate determinațiile ce îi sînt cu puțință; o natură individuală, de altă parte, o întâmpină cu toate determinațiile ei, cu chemarea și dăruirea ei de sine — dar determinațiile lor nu se întîlnesc și modelul ființei nu se împlinește. Sau, în termenii modulațiilor românești ale ființei: un *Va* fi fiind, în legănarea sa din lumea generalului, și un *Ar* fi să fie, în legănarea sa din lumea individualului, își întind mîna — dar mîinile lor nu se prind. [...] Lumea necesității și lumea contingenței nu s-au întîlnit. Dar *s-au căutat*. Și dacă *Luceafărul* se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi «nemuritor și rece», lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-și ridice privirile către el sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care

doar norocul o petrece. Acum, abia, lămurirea dată de poet însuși, asupra sensului alegoric pus în joc de el, își capătă explicație, poate. Soarta Luceafărului este soarta geniului, spune Eminescu; nu poate ferici pe nimeni și nu poate fi fericit. Dar geniul, pentru el, nu reprezintă o simplă hipertrofie a eului, cum vroia uneori veacul al XIX-lea, în viziunea psihologistă de rînd; ci reprezintă acel eu care a aflat că «este în noi ceva mai adînc decît noi înșine», așadar eul care și-a găsit sinele. Geniul este cel ce știe despre sensurile generale ale sinelui, despre legi și necesitate. Dacă geniul seamănă cu Luceafărul, este fiindcă poartă în el generalul, la care vrea să ridice lumea norocului. Să coboare el în această lume nu poate, chiar dacă o clipă ar dori-o. Să «ridice» de-a dreptul individualul la ordine, la lege, la general (s-o facă astru pe Cătălina), nu îi este dat. Nefericirea geniului este așadar de ordin *ontologic* și ea. Căci geniul știe de ființă, în timp ce omul de rînd nu știe. Lumea ar trebui să prindă ființă, prin geniul, dar rămîne una a contingenței. Și totuși, trecerea geniului prin lume, ca și trecerea lui Hyperion — pe-deasupra-mergătorul — lasă în urmă o dîră de lumină și un zvon al ordinii. [...]“ Ceea ce îl conduce pe Constantin Noica la următoarea încheiere: „Iată, așadar, că se întîmplă totuși ceva deosebit în lumea de jos, pe care geniul n-a putut-o salva în felul cum vroia el. Ba chiar se întîmplă ceva de necrezut: lumea aceasta de jos vine *ea* să salveze geniul, așa cum pe Faust îl mîntuia, nu credința sau isprava sa științifică și lumească, ci îndurarea lui Gretchen.

La capătul poemului eminescian, un nelămurit sentiment de armonie își rămîne, în ciuda dizarmoniei dintre cele două ordini, cea a generalului și cea a individualului.“ (s.n., G.C.)

22. Coerența internă a operei eminesciene a fost relevată frecvent prin comentarea simbolurilor și a motivelor poetice, Toți cercetătorii s-au referit la „universul motivelor“ iar unii dintre ei le-au examinat detaliat, oferindu-ne uneori și argumente în favoarea acestui tip de cercetare menit să indice (și să caracterizeze) acele constante care unifică scrierile într-un întreg armonios: „Eminescu oferă în cultura românească unul dintre cele mai izbitoare exemple și argumente pentru descompunerea unei creații care depășește puterile minții noastre omenești de cuprindere, în părțile ei constitutive. Uriașul mecanism viu al universului său poetic se desface curiozității noastre analitice, iscoditoare de taine ale creației, în piese care palpită semnificînd spre unitate. [...] Și nivelul pieselor palpitînde, desfăcute din unitatea organică a universului eminescian, este acela al motivelor a căror bogăție și diversitate trădează calitatea cerului

din care coboară. Urmărite în adâncime, ele duc în direcția unității pe care o indică cu o forță irezistibilă.” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu — Cultură și creație*, Editura Eminescu, 1976, p. 7—8.)

Pentru că spațiul nu a permis să reproducem decît foarte puține studii, amintim aici cîteva cercetări dedicate motivelor poetice eminesciene: Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1930 (Cap. „Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe” îndeosebi); *idem*, *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O mamă...”* (1942), în *Opere*, II, Editura Minerva, 1972, p. 457—471; o coordonare sistematică a motivelor poetice fundamentale (de la motivul cosmogonic la cele „ocasionale”) aflăm în *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, secțiunea „Descrierea operei”; Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Librairie Universitaire, J. Gamber, 1933; Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor din proza lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, I (1936), nr. 3, 1 oct.; *idem*, *Adaos la izvoarele motivelor din opera lui Eminescu*, în *idem*, II (1937), nr. 1—3, ianuarie-martie; G. I. Tohăneanu, *Un laitmotiv eminescian: marmura*, în *M. Eminescu, I. Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, p. 101—114; Const. Ciopraga, „Nocturnul” în opera lui Eminescu, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 289—312; Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 261—288; Șerban Cioculescu, *Motivul lebedei la Eminescu*, în *Varietăți critice*, E.P.L., 1966, p. 224—230; *idem*, *Motivul teiului în lirica lui Mihai Eminescu*, în *Poeți români*, Editura Eminescu, 1982, p. 90—96; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1972; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ipostaze ale motivului folcloric la Eminescu*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, 1973, p. 231—240; *idem*, *Eminescu al motivelor* („Motivul istoric”, „Mitul pădurii”, „Motivul mării”, „Motivul domei”, „Motivul melancoliei” etc.), în: *Eminescu — Cultură și creație*, Editura Eminescu, 1976, p. 7—174; Ovidia Babu Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri*, Editura Minerva, 1979, p. 150—230 ș.a.

23. „Titanismul” operei eminesciene a devenit obiect al cercetării nuanțate abia în intervalul 1930—1950, prin contribuțiile lui Tudor Vianu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, D. Caracostea, D. Popovici. Însă chiar primele studii au comentat prezența titanului în opera lui Eminescu. Propunîndu-și să insiste îndeosebi „asupra însemnătății și înțelesului social al operei poetice a lui Eminescu”, C. D. Gherea s-a oprit asupra „demonului” eminescian, punîndu-l în relație cu Prometeu, Lucifer, Manfred sau Mephisto — personaje prin care poeții au simbolizat „duhul răscoalei”. Criticul sociolog surprindea, într-o formulare aproximativă, elementul esențial al titanismului — așa cum

va fi el definit de critica română și străină în veacul nostru (revolta „împotriva lui Dumnezeu, împotriva legilor fatale ale naturei” — adică împotriva ordinii stabilite în chip arbitrar de o putere superioară, cum va spune D. Popovici) :

„El, acest «demon ce visează» (spune criticul comentînd poezia *Inger și demon*), acest suflet apostat e eroul unor vechi basme, foarte vechi, cari rămîn totdeauna nouă. De la Eschil pînă în zilele noastre, cîte capete mari, cîte inimi n-a chinuit, n-a așîțat acest măreț *El*? Cîți poeți mari, plini de entuziasm, nu l-a slăvit ori l-au blestemat! Acest *El* poartă multe și felurite nume. La greci îi ziceau Prometheus, la creștini, Lucifer. La poeți *El* poartă nume felurite, foarte felurite, după cum se deosebește și închipuirea ce-și face fiecare despre *El*. Așa unii îl numesc Prometheus, alții Lucifer, alții Manfred, Faust sau Mephistopheles, Demon etc. Iar chinuite de chipul acesta măreț au fost genii ca Eschil, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Lermontov și mulți alții. Acest demon este simbolizarea răscoalei, este duhul răscoalei împotriva lui Dumnezeu, împotriva legilor fatale ale naturei, împotriva legilor omenești. [...] Ideea despre dînsul s-a schimbat după vremi, după caracterul fiecărui popor, după caracterul epocii istorice și după credințele, mintea și morala fiecărui poet. Simbolizarea duhului răscoalei, chipul lui este așa de felurit, așa de mare, că într-însul poate să se cuprindă tot rîsul, tot plînsul, toată binecuvîntarea, tot blestemul : tot *cuvîntul dumnezeiesc* pe care poetul e chemat a-l spune aice pe pămînt. Iată de ce poeții mari au pus tot sufletul, tot ce au avut în cap și pe inimă în acest duh al răscoalei.” Demonul eminescian (în poezia *Inger și demon*) i se pare „inconsecvent” și „nelogic” : promotor de „gîndiri rebele” și, totodată, „un demon modern, un demon pesimist, decepționat”. Inconsecvența personajului simbolic („demon pocăit”, oscilînd între revoltă și resemnare) era explicată de Gherea prin conflictul interior între optimismul nativ al poetului („fondul prim”) și pesimismul dobîndit sub influența factorilor externi (mediu social, cultură) : „demonul decepționat și pocăit al lui Eminescu este chiar poetul, în unul din stadiurile evoluției sale ; iar cele două principii dușmane ce se luptă în pieptul demonului sînt principiile dușmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului și principiul trecutului : fondul prim de idealism și optimism al poetului, cu pesimismul german conservator, cîștigat mai tîrziu sub înrîurirea mediului social” (*Eminescu, Contemporanul*, nr. 9, 11 din martie 1887, în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, II, E.S.P.L.A., 1956, p. 9—12).

Explicația sociologică dată de Gherea va fi comentată și emendată de Tudor Vianu (*Poezia lui Eminescu*, 1930), care vede în surprinderea simultană a contrastelor nu o „sfîșiere lăuntrică”, ci semnul unei sin-

teze (a contrariilor) caracteristică romantismului: „Idealismul și pesimismul sau mai bine zis revoluționarismul împerecheat cu scepticismul nu este un contrast irezolvabil și care ar fi sfîșiat natura intimă a lui Eminescu, dar mai de grabă termenii unei sinteze, realizată în multe împrejurări romantice. [...] Revoluționarismul tînărului se îmbină în caracterul său cu un fel al scepticismului, cu răceala concepției.” (Op. cit., p. 15 și 24.) Ideea va fi reluată și adîncită în capitolul *Mihai Eminescu* din *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944, p. 268—270 iar D. Popovici oferă cea mai cuprinzătoare explicație a titanismului eminescian (*Poezia lui Eminescu*, 1948; vezi fragmentele reproduse în această antologie).

24. Pompiliu Constantinescu se referă la secțiunea *Cadrul psihic* din *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, 1936, p. 5—161. Fără a schimba sensul demonstrației, G. Călinescu a formulat mai adecvat ideea critică despre erotica lui Eminescu în versiunea a doua a studiului (așa cum însuși Călinescu precizează în *Prefață*): „În *Cadrul psihic* am înălțat un aspect supărător de scientism psihologic. Fiind vorba de structura onirică proprie operei lui Eminescu (lucru firesc la un romantic), cu toate că am repudiat pe Freud, dădusem unor pagini un aer echivoc (în prima redacție) de psihanaliză, fapt ce mi s-a părut apoi de un mare, trebuie să recunosc, prost-gust, fiindcă sînt de părere că critica nu trebuie să iasă din lumea himericului spre a legifera în cîmpul pozitivului. Am spălat textul de astfel de impuritate.” (G. Călinescu, *Opere*, 12, E.P.L., 1969, p. 5—6.)
25. Cercetarea simbolurilor poetice este o preocupare constantă în studiile lui Caracostea despre Eminescu. În *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938), capitolul dedicat *Luceafărului* este intitulat „Simbolul suprem” iar în *Creativitatea eminesciană* (1943) se ocupă, între altele, de „familia de motive în cadrul cărora se așază, în chip firesc, motivul esențial al basmului de la care a purces Eminescu” în elaborarea *Luceafărului* (D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, 1975,, p. 45).
26. D. Caracostea este, la noi, cel mai de seamă reprezentant al cercetării genetice pe care a fundamentat-o teoretic și a ilustrat-o în *Creativitatea eminesciană* (1943). Repudiînd metoda pozitivistă, care punea în relație directă creația literară cu factori externi (biografie, istorie), Caracostea se ocupă de dinamica internă a procesului de creație — punînd-o în relație cu personalitatea poetului, așa cum o definise într-un studiu anterior (*Personalitatea lui Eminescu*, 1926): „Iată, vor zice acei care pun temei pe astfel de momente biografice, cum în chiar toiul muncii pentru desăvîrșirea *Luceafărului*, amănunte biografice în sensul arătat urmăreau pe poet, dovadă că ele au fost un factor în plămuirea poemei. Pentru cei care cugetă astfel, problema ar fi simplă: Eminescu a scris *Luceafărul* pentru că îndeplinirea aceea l-a

îndemnat să scrie. Tot astfel, cei care ar fi înclinați să scoboare poezia lui Eminescu, arătînd că ea vine din izvoare tulburi ale vieții lui, vor regreta că n-au un argument întemeiat pe fapte mai precise, ca să-și illustreze teoriile. Dar pierderea amănunțelor unei astfel de anecdote și chiar completa ei ignorare sînt departe de a însemna o lipsă pentru cel care vrea să stabilească *nu geneza în înțelesul științelor naturale* (s.n.), ci efortul de creare a *Luceafărului*, izvorît dintr-un adînc și îndelung proces sufletec.” (*Creativitatea eminesciană*, reproduș după D. Caracostea, *Studii eminesciene*, 1975, p. 13.)

27. D. Popovici preia (și dezvoltă în mod personal) observațiile lui D. Caracostea referitoare la personalitatea lui Eminescu — acordînd însă un rol important culturii în definirea individualității creatoare și chiar împrejurărilor istorice în care a trăit poetul, îndeosebi în anii de ucenicie (peregrinările prin țară — singur sau cu diverse trupe de teatru —, studiile la Viena și Berlin). De altfel, îi continuă, adîncindu-le și limpezindu-le, și alte idei critice (titanismul, năzuința spre clasicism), precum și metoda cercetării genetice (pentru acest ultim aspect, vezi îndeosebi analiza poeziei *Mortua est!*, în *Poezia lui Mihai Eminescu*, [1948], Editura Tineretului, 1969, p. 148—184).
28. Între paginile 76—96 ale studiului, aflăm o utilă „expunere rezumativă” a filozofiei lui Schopenhauer, care oferă numeroase sugestii asupra raporturilor dintre opera poetului român și filozofia schopenhaueriană. Relația Eminescu-Schopenhauer a stat mereu în atenția criticii. Ea a fost semnalată de Gherea (*Eminescu*, 1887) și Maiorescu (*Eminescu și poeziile lui*, 1889), a devenit un loc comun în studiile eminesciene și a fost, nu de puține ori, examinată în adîncime: Tudor Vianu, capitolul *Eminescu și etica lui Schopenhauer*, din *Poezia lui Eminescu* (1930); G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (secțiunile *Filozofia teoretică*, *Filozofia practică*, *Cultura*); D. Caracostea, capitolul *Concordanța între personalitatea și estetica poetului* din *Creativitatea eminesciană* (1943); M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filozofică*, în vol. colectiv *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 79—134; Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, E.P.L., 1966 ș.a.
29. Continuînd metoda cercetării genetice propusă de Caracostea, D. Popovici se distanțează mereu de fostul său profesor — așa cum o dovedește și această observație după care Hyperion din *Luceafărul* nu mai reprezintă o simplă „transfigurare” a zmeului din basmul *Fata în grădina de aur*.
30. Fără a-și trăda statornică admirație pentru I. L. Caragiale, Șerban Cioculescu a scris în ultimele decenii un număr important de studii despre Eminescu. Ele nu ar putea fi cuprinse, toate, într-un volum

al utilei colecții „Eminesciana” inițiată de editura „Junimea” din Iași. O selecție (pentru care oferim câteva titluri) ar pune cititorul în fața unui spirit critic lucid, contaminat de o bucurie contaminantă în comentariile atît de variate ale operei eminesciene (sau ale „eminescologiadei”): *Eminescu văzut de romancieri*, *Filatelica*, *sportul și...* *Eminescu*, *Un recidivist încurajat*: Octav Minar, *Eminescologiada* (articole scrise în perioada 1936—1941, reproduse în *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, 1972); *Ziaristul*, în *Revista Fundațiilor Regale*, VI (1939), nr. 7, p. 118—133; *Aspecte de critică socială eminesciană. Marginalii la „Scrisoarea III”*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 241—259; *Alecsandri și Eminescu*, *Feericul nocturn eminescian*, *Insemnări pe marginea unui capitol de manual despre Eminescu*, *Motivul lebedei la Eminescu*, *Observații asupra metricei eminesciene*, *Universul rural eminescian* (în *Varietăți critice*, E.P.L., 1966); *Geniul nostru tutelar*, în *România literară*, 12 iunie 1969; *Incidență sau coincidență? Un portret inedit al lui Eminescu?*, *Mihai Eminescu — titanism și demonie*, *Glose de onomastică eminesciană*, „*Mai am un singur dor*” și *tilcurile unei scrisori*, *Sonetele lui Eminescu*, *Sensul unei metafore: „lumină lină”*, *Alte izvoare lirice eminesciene*, *Catedra Mihai Eminescu* (în *Itinerar critic*, Editura Eminescu, 1973); *Varietăți filologice. „Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu”*, *Luceafărul*, *O nouă ediție populară Eminescu*, *G. Ibrăileanu și postumele lui Eminescu*, *Eminescu în limba latină*, *Eminescu zi la zi*, *Romanul cronologic Eminescu*, *În marginea poemului-cheie „Memento mori”* (în *Itinerar critic*, II, Editura Eminescu, 1976); *Gazelurile lui Eminescu*, (în *Itinerar critic*, III, Editura Eminescu, 1979); *O „ediție critică”, Concordanțe între poezia și proza politică a lui Eminescu*, *O interpretare a postumelor lui Eminescu*, *Motivul teiului în lirica lui Mihai Eminescu*, *Sugestii eminesciene* (în *Poeți români*, Editura Eminescu, 1982); „*Eminesciana*” — 24 (în *Itinerar critic*, IV, Editura Eminescu, 1984).

31. Dacă spațiul ar fi permis, am fi selectat în antologie și un studiu despre *fantasticul* eminescian. Dimensiunea *fantastică* a operei eminesciene a fost semnalată de la început de Gherea (Eminescu, 1887) și Nicolae Iorga (într-un comentariu asupra prozelor *Făt-Frumos din lacrimă* și *Sărmanul Dionis*, în *Lupta*, an VII, Seria IV, nr. 1060, din 25 februarie 1890) iar cercetările monografice s-au oprit îndelung și asupra ei (Vezi îndeosebi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*). Indicăm câteva studii care au cercetat în mod special această componentă majoră a operei eminesciene: Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, E.P.L., 1964 (capitolele: *Proza fantastică și filozofică*, *Fantasticul erudit*, *Fabulosul popular în ipostaze romantice*); *idem*, *Fantasticul în proza lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 409—

- 432; Const. Ciopraga, *Dimensiuni ale fantasticului*, în *Convorbiri literare*, nr. 4—5/1973 din 28 februarie și 15 martie; Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, 1975, p. 221—235 (capitolul Eminescu); Victor Ciobanu, *Aspecte ale fantasticului eminescian*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2/1977, p. 205—213; Nicolae Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, 1984.
32. La G. Ibrăileanu, „fazele” poeziei lui Eminescu sînt stabilite după conținutul („fondul”) ideologic și afectiv al poeziilor (*optimism-pesimism*), procedeele artistice fiind convocate să ilustreze departajarea cam rigidă. La Vladimir Streinu („*Floare albastră*” și *lirismul eminescian*) și Tudor Vianu (*Epitetul eminescian*) — studii reproduse în această antologie —, criteriul stabilirii unor etape în evoluția poeziei eminesciene este strict estetic: maturitatea artistică. Dar cadrul ideologic de la care pornește nu-l împiedică pe Ibrăileanu să avanseze observații „tehnice” de mare finețe și să scrie primul studiu solid de analiză a „forme” poeziilor eminesciene, prin care — în ciuda unor afirmații contestabile — deschide seria cercetărilor metodice, științifice ale mijloacelor de expresie, continuată de D. Caracostea și Tudor Vianu (cf. Al. Piru, *Prefață* la: G. Ibrăileanu, *Opere*, III, Editura Minerva, 1976, p. VII—VIII).
33. După *Poezia lui Eminescu* (1930) și capitolul *Mihai Eminescu* din *Istoria literaturii române moderne*, (1944), Tudor Vianu va cerceta cu precădere stilul operei eminesciene: *Pseudo-imperativul la Eminescu* (1947), *Epitetul eminescian* (1954), *Dicționarul eminescian* (1957), *Expresia negației în poezia lui Eminescu* (1958), *Stilistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian* (1959), *Dicționarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu* (1961), *Expresia juvenilului la Eminescu* (1964).
34. Tipul de cercetare recomandat de Tudor Vianu (1954) a fost practicat ulterior de numeroși stilisticieni. Între ei, se remarcă profesorul Gheorghe Bulgăr, care urmărește, cu precădere, în studiile sale, evoluția de la forma spontană din primele variante la cea definitivă: *De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene* (colecția „*Eminesciana*”, 1974), *Eminescu Coordonate istorice și stilistice ale operei* (colecția „*Eminesciana*”, 1980).
35. Tudor Vianu a subliniat statornic în studiile sale rolul decisiv al operei eminesciene în evoluția literaturii noastre și, mai larg, a culturii române. De la *Poezia lui Eminescu* (1930) la ultimele articole apărute în 1964, ideea revine ca un laitmotiv, punînd în evidență funcția modelatoare a operei lui Eminescu. Fiindcă studiile sale mai ample sînt cunoscute, reproducem numai cîteva fragmente din articolele publicate în ultimii ani ai vieții: „În opera lui re trăiește, deopotrivă,

trecutul istoric, realitatea populară, avîntul cugetării, dar nu ca niște tendințe separate, prezente în diferite părți ale operei și susceptibile de a fi disociate, ci ca un întreg solidar, înzestrat cu o expresivitate multiplă, dar totuși unitară. [...] Confidența lui atît de călduroasă, sinceră și adevărată a provocat un act asemănător de mărturisire în toți cititorii lui și a fost atunci, în momentul în care cîntecul lui s-a făcut auzit mai întîi, ca o rupere de zăgazuri, ca o revărsare de ape mari, cum cititorii români nu mai trăiseră înainte. Momentul eminescian a fost unul din cele mai însemnate în evoluția afectivă a poporului nostru. [...] Fără Eminescu nu putem înțelege bine, ca pe niște produse ale culturii românești, nici pe Xenopol, nici pe Sadoveanu, nici pe Iorga, nici pe Pârvan, nici pe Arghezi. Avîntul spiritual al lui Eminescu s-a propagat în aceștia și în alții, lărgind orizontul lumii pentru noi toți." (*Insemnătatea operei poetice și literare a lui Mihai Eminescu și permanența valorii ei artistice*, în *Contemporanul*, 12 iunie 1964.) „Eminescu a însemnat cel dintîi succes deplin al puterii de creație artistică a poporului român. Desigur, toți scriitorii români de seamă, din epocile precedente, aduseseră cîte o contribuție originală literaturii românești și, prin urmare, literaturii lumii. [...] Dar oricît de însemnată a fost creația vechilor scriitori, simțim lămurit cînd, după șirul lor, ajungem la Eminescu, că pătrundem, o dată cu el, într-o lume mai vastă și că din opera lui iradiază puteri mai răscolitoare." (*Eminescu*, în *Gazeta literară*, 11 iunie 1964.)

36. Rosa del Conte încununează prin studiul său (*Mihai Eminescu o dell' Assoluto*, 1962) o suită de cercetări datorate unor renumiți critici din Italia, țară în care poetul nostru național s-a bucurat de o largă receptivitate. Pentru amănunte, vezi antologia *Mihai Eminescu în critica italiană*. Texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pîrvulescu, *Argument* de Radu Boureanu, *Prefață* de Ștefan Cuciureanu, Editura Junimea, Iași, 1977.
37. Un capitol al cărții *Eminescu o dell' Assoluto* (XV) se ocupă de „sensibilitatea cromatică a lui Eminescu” și propune observații demne de reținut: „Cromatism simbolic, prin urmare, care devine tot mai bogat și mai prețios. Procesul este evident încă din *Mortua est!* De la simbolismul albului și al albastrului, pe care arta l-a consacrat reprezentînd-o pe Virgo virginum, poetul se înalță la un prețiozism cromatic ce se apropie de acela al basmelor: rîuri de mărgăritar și de smaragde, panglici de rubine în jurul palatelor de cleștar, creînd un joc de fulgerări irizante, de splendori policrome, evocat cu o bogăție cu adevărat orientală. [...] Cealaltă aspirație, care se arată a fi specifică sensibilității picturale eminesciene, este aceea de a reuși să depășească culoarea ca pată, spre a cufunda tabloul într-o vaporozitate diafană, sau într-o atmosferă fluidă de vibrații luminoase. Un

vers din *Mortua est!*, pe bună dreptate celebru, realizează această magie optică: peisajul nocturn se rezolvă în întregime în lumină: *Argint e pe ape și aur în aer...* [...] Numai Baudelaire poate fi comparat cu Eminescu în pasiunea aproape bolnăvicioasă pentru tot ceea ce strălucește în materie. Dar în cuvîntul lui Eminescu se oglindește pură beție cromatică, ce face să lucească naosurile de la San Vitale sau cupolele Sfintei Sofii. [...] În spatele simplei reprezentări cromatice, trebuie să căutăm, deci, [...] o intuiție cosmică. Ființa este un conglomerat de fațete infinitezimale, o fracționare atomică de fulgerări, *pulbere*. Pe fondul nemișcat al substratului (zid, mare, deșert, imagini ale unui spațiu-durată), poetul percepe realul ca punctare, ca distribuire pe fațete, ca imobilitate, fremătînd de fulgerări instantanee. Ceea ce ar trebui să fie bogăția dinamică a unui flux continuu se pulverizează — s-ar putea spune — într-o mie de eforturi impotente. Dar s-ar putea spune și că — din bulboana de întuneric — se desprinde și strălucește și mai prețioasă nestemata clipei: boabă de spumă care cuprinde în sînu-i steaua.” (*Ut pictura poesis: sensibilitatea cromatică a lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu în critica italiană*, ediția citată, p. 202—213).

38. Cercetarea termenilor dominanți ca epifanii ale constantelor, ca factori de coeziune a operei eminesciene, a preocupat, între alții, pe Tudor Vianu (*Epitetul eminescian*, 1954) și Vladimir Streinu (*Vocabular eminescian*, 1959, în *Pagini de critică literară*, III, Editura Minerva, 1974, p. 417—422). Selectăm un fragment din *Vocabular eminescian* — studiu pe care l-am fi reproduș integral dacă spațiul ar fi permis: Eminescu „și-a pus cititorii în fața unei opere, care, avînd în sine un centru determinabil și o rotunzime generată de legi interne, li se comunică prin imagini verbale de o indefectibilă coerență, imagini care «răsar» și «apun» ca să reapară, pe același spațiu liric, cu mișcări de «rotire și cădere», după mecanica fără greș a corpurilor cerești. Replică de apă a cerului înstelat, această operă este chiar documentul teoriei reflectării în artă, la scară cosmică. Vocabularul eminescian, primind culoarea nucleului solar în jurul căruia gravitează, are puterea de a ne conduce în alcătuirea intimă a poetului. Notîndu-se simplu cuvintele (pînă la litera L inclusiv [după fișele *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*]), dar notîndu-le numai pe cele frecvente în chip remarcabil, obținem tabloul: [...] Dar frecvența cuvintelor, ca să vedem cu totul limpede unde conduce, are nevoie de sprijinul specificității. Căci *a fi*, *a avea*, *a face* (nemaivorbind de instrumente gramaticale ca *unde*, *cum*, *de*, *peste*, *către* etc., etc.), deși cu un indice statistic incomparabil mai mare decît *a gîndi*, *a visa*, *a adormi*, nu au la Eminescu nici o adiere din valoarea de sugestie a acestora. Încît, vrînd să ajungem

prin cuvinte la miezul lirismului eminescian, să ne lăsăm în voia aceloră și specifice ca valoare și remarcabile ca frecvență.”

39. Ideea formulată de Nichita Stănescu aici a fost dezvoltată analitic de Vladimir Streinu în studiul *Eminescu, poet dificil* (Clasicii noștri: Casa Școalelor, 1943, p. 135—148). Ea poate fi întâlnită și la G. Călinescu într-o pagină memorabilă: „Oricare alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin zboruri ușoare pe deasupra operei; Eminescu nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui, prejudecata păzește ca un câine. De aceea trebuie să fim, în privința lui, pedanți și lipsiți de pietate, ca să omorâm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obișnuința, și adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare.” (*Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936, p. 5.)

Introducere / 5

Notă asupra ediției / 30

DINTR-UN CARMEN SAECULARE

Lumea poetului și universul poeziei

Numai poetul / 34

Odin și poetul / 34

Cărțile / 37

Epigonii / 38

Eu rămân ce-am fost : romantic

La moartea lui Eliade / 40

Memento mori / 41

În zadar în colbul școlii / 43

Ochiul lumii cei antice

Tinerii scriitori colorează gros toate lucrurile / 44

Cu gândiri și cu imagini / 45

Scrisoarea V / 46

Odă (în metru antic) / 47

Poezia e o hieroglifă care trebuie înțeleasă

[Unitatea cea plină de simbolism a operei] / 48

[Poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze •
idee poetică] / 49

[O condiție a perfecțiunii poetice : unirea fantaziei cu reflec-
țiunea] / 50

Notă / 50

MACROSTRUCTURILE OPEREI

Structura poeziei eminesciene ca structură ideală a liricii

TUDOR VIANU

Armonia eminesciană / 58

AL. PHILIPPIDE

Eminescu și gândirea poetică / 64

Arhitectura ipotetică a operei eminesciene

G. CALINESCU

[Tabloul spiritului creator eminescian] / 79 †

IOANA EM. PETRESCU

✕ [Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică] / 123

Fragmentul exemplar pentru structurile tipice

VLADIMIR STREINU

„Floare albastră” și lirismul eminescian / 134 ✕

Simboluri și motive dominante

POMPILIU CONSTANTINESCU

Eros și daimonion / 149 ✕

D. CARACOSTEA

Simbolurile lui Eminescu / 158 ✕

D. POPOVICI

[Un spirit titanian] / 167 ✕

Poezia titaniană / 172 ✕

ȘERBAN CIOCULESCU

Feericul nocturn eminescian / 192

Structuri poetice recurente

G. IBRAILEANU

Eminescu. Note asupra versului / 199 ✕

TUDOR VIANU

Epitetul eminescian / 216

ROSA DEL CONTE

„Secretul” muzicalității eminesciene / 225 ✕

ȘT. CAZIMIR

Stelele cardinale / 235

SOLOMON MARCUS

Cercetări matematice recente asupra unor poezii ale lui Eminescu / 246

„Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată”

NICHITA STĂNESCU

Cel mai neînțeles / 257

Note / 258

„biblioteca critică“

MIHAI EMINESCU

II

STRUCTURILE OPEREI